REVUE DE MUSICOLOGIE

TOME 66 1980 N° 2

En couverture :

Gravure sur bois de H. Burgkmair pour le *Triomphe de Maximilien Ier* (1517).

Maquette de Jean Buisson (le Carrousel, Paris).

REVUE
DE
MUSICOLOGIE

publiée avec le concours du
CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE
PARIS

TOME 66 1980

Table des matières du tome 66

ABONDANCE (Pierre) : *La vihuela du musée Jacquemart-André : restauration d'un document unique* 57

ALLAIRE (Gaston G.) : *Les énigmes de l'Antefana et du double hoquet de Machault : une tentative de solution* 27

BLOOM (Peter) : *La mission de Berlioz en Allemagne : un document inédit* 70

BRODY (Elaine) : *Le colloque « Paris-New York » (16-19 avril 1980)* . 89

DUCHESNE-GUILLEMAIN (Marcelle) : *Sur la restitution de la musique hourritte* 5

GRIBENSKI (Jean) : *A propos des* Leçons de clavecin *(1771) : Diderot et Bemetzrieder* 125

JULIEN (Jean-Rémy) : *Éléments méthodologiques pour une typologie de la musique de film* 179

LANGEVIN (Paul-Gilbert) : *La recherche schubertienne depuis le cent-cinquantenaire* 217

MAHLING (Christoph-Hellmut) : *Arrangements d'œuvres de Schubert aux XIXe et XXe siècles* 86

WAQUET (Françoise) : *Philidor l'aîné, ordinaire de la Musique du Roy et garde de tous les livres de sa Bibliothèque de Musique* 203

***

Comptes rendus 93, 227

Publications reçues 251

Nécrologie : Yves Delaporte (1879-1979) ; André Schaeffner (1895-1980) 109, 255

Conférences de la Société Française de Musicologie 262

Les auteurs du tome 66 ..... 110, 261

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Siège social : Bibliothèque nationale, Département de la musique, 2, rue Louvois, 75002 Paris.

Président-Fondateur : Lionel de LA LAURENCIE (1861-1933).
Président : Yves GÉRARD.
Vice-Présidents : Joseph-Marc BAILBÉ et Michel HUGLO.
Secrétaire générale : Nicole SEVESTRE.
Secrétaire-adjointe : Hélène CHARNASSÉ.
Trésorier : Bernard GAGNEPAIN.
Trésorier-adjoint : Serge GUT.
Membres du Conseil d'Administration : Marcelle BENOÎT, Nanie BRIDGMAN, Jacques CHAILLEY, Norbert DUFOURCQ, Georges FAVRE, Jean GRIBENSKI, Marc HONEGGER, Denise LAUNAY, François LESURE, Jean MAILLARD, Claudie MARCEL-DUBOIS, Jean-Michel NECTOUX, Gilbert ROUGET, Jean-Michel VACCARO.

La Société française de Musicologie, constituée à Paris en 1917, réunit les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire musicales. Tous ses membres sont invités à assister aux manifestations organisées par la Société ; ils reçoivent la *Revue de Musicologie* (deux numéros par an) et bénéficient d'une réduction pour l'achat des *Publications*.

La cotisation est *au minimum* de 100 F par an pour les membres résidant en France comme à l'étranger, et de 3 000 F une fois versés pour les membres donateurs. Les étudiants bénéficient d'une réduction de 50 %.

Les cotisations doivent être réglées *de préférence par virement postal* (Société française de Musicologie, 2, rue Louvois, 75002 Paris, C.C.P. 627-08 Paris) ou, à défaut, par chèque bancaire à l'ordre de la Société.

***

REVUE DE MUSICOLOGIE

Comité de rédaction : Jean GRIBENSKI rédacteur en chef, Jean-Michel NECTOUX rédacteur adjoint, Yves GÉRARD, Michel HUGLO, Gilbert ROUGET, Nicole SEVESTRE, Jean-Michel VACCARO.

RÉDACTION

Jean GRIBENSKI
117, rue Didot
75014 Paris.

LIVRES POUR COMPTES RENDUS

Jean-Michel NECTOUX
2, rue Louvois
75002 Paris.

ABONNEMENT ET VENTE :

Éditions musicales Transatlantiques, 50, rue Joseph de Maistre, 75018 Paris. Tél. : 228.21.40/41 et 228.00.46. Règlement par chèque libellé à l'ordre des Éditions musicales Transatlantiques, chèque bancaire ou postal (CCP Paris 8287-98 Y).

Abonnement (un an, deux numéros), France : 100 F TTC. Étranger : 110 F ; par avion : 150 F.

Le numéro : 50 F.

L'Index général (1917-1966) est en vente au prix de 20 F.

Les anciens numéros sont disponibles, soit en collection (de 1917 à 1939 : Kraus Reprint, New York), soit au numéro (depuis 1942) : 45 F TTC.

TOME 66 1980 N° 2

REVUE DE MUSICOLOGIE

Sommaire

ARTICLES

A propos des Leçons de clavecin *(1771) : Diderot et Bemetzrieder* Jean GRIBENSKI 125

Éléments méthodologiques pour une typologie de la musique de film Jean-Rémy JULIEN 179

NOTES ET DOCUMENTS

Philidor l'aîné, ordinaire de la Musique du Roy et garde de tous les livres de sa Bibliothèque de Musique Françoise WAQUET 203

La recherche schubertienne depuis le cent-cinquantenaire Paul-Gilbert LANGEVIN 217

COMPTES RENDUS : LIVRES

W. F. KÜMMEL : *Musik und Medizin* (M. Huglo) 227

GUILLERMUS DE PODIO : *Ars musicorum* ; MARTINEZ DE BISCARGUI : *Arte de canto llano* ; JOHANNES TINCTORIS : *Proportions in Music* ; STEPHANO VANNEO : *Recanetum de Musica Aurea*, éd. A. Seay (M. Huglo) 227

T. MIAZGA : *Die Melodien des einstimmigen Credo* (M. Huglo) 228

A. P. de MIRIMONDE : *Sainte-Cécile. Métamorphoses d'un thème musical* (D. Launay) 229

B. GEISER : *Studien zur Frühgeschichte der Violine* (J. Bran-Ricci) 229

G. DODERER : *Orgelmusik und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts* (C. Massip) 231

M. THOMAS : *Les Premiers Couperin dans la Brie* (C. Massip) 232

H. E. SMITHER : *A History of the oratorio* (M. Noiray) 233

R. SAJAK : *Sébastien de Brossard als Lexikograph* (D. Launay) 234

R. D. LEPPERT : *Arcadia in Versailles* (S. Milliot) 235

Les écrits de Jean-Sébastien Bach, trad. fr. S. Wallon et E. Weber (D. Launay) 236

M. BITSCH : *J. S. Bach : Canons B.W.V. 1087* (D. Launay) 237

A. RUBIN : *J.S. Bach, the Modern Composer* (D. Launay) 237

H. OTTNER : *Der Wiener Instrumentalbau, 1815-1833* (F. Abondance) 238

A. KURZHALS-REUTEP : *Die Oratorien Felix Mendelssohn Bartholdys* ; F. KRUMMACHER : *Mendelssohn-der Komponist* (R. Jacobs) 240

Gustav Mahler Dokumentation, éd. B. et E. Vondenhoff (G. R. Marschall) . 241

J.-M. FAUQUET : *Catalogue de l'œuvre de Charles Tournemire* (J.-M. Nectoux) 242

A. FORTE : *The harmonic organization of « The Rite of Spring »* (N. Felz) ... 243

A. WEBERN : *Chemin vers la nouvelle musique* : ID., *Journal à une amie. Lettres à H. Jone et J. Humplick* (D. et J.-Y. Bosseur) 245

J. COTT : *Conversations avec Stockhausen* (D. et J.-Y. Bosseur) 246

COMPTES RENDUS : MUSIQUE

GUILLAUME DE MACHAULT : *Œuvres complètes*, éd. S. Leguy (J. Maillard) 247

C. ERBACH : *Acht Motetten zu 3-5 Stimmen*, éd. W. K. Haldeman (D. Launay) 248

Neue Liszt Ausgabe, vol. I/11 : *Einzelne Charakterstücke I*, éd. I. Sulyok et I. Mezö (S. Gut) 248

***

PUBLICATIONS REÇUES 251

NÉCROLOGIE : ANDRÉ SCHAEFFNER (1895-1980) 255

SUMMARIES 260

LES AUTEURS DE CE NUMÉRO 261

CONFÉRENCES DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE 262

COMMUNIQUÉ 266

RENSEIGNEMENTS DESTINÉS AUX AUTEURS 267

ISSN 0035-1601
© Société française de Musicologie

Jean GRIBENSKI

A propos des *Leçons de clavecin* (1771) : Diderot et Bemetzrieder

Peu connu des musicologues, encore moins des musiciens, le nom de Bemetzrieder est en revanche familier aux spécialistes, voire aux simples lecteurs de Diderot : en 1771 parurent à Paris, avec une préface de Diderot, les *Leçons de clavecin et principes d'harmonie, par Mr Bemetzrieder,* véritable traité de solfège, d'harmonie et d'accompagnement, complété par l'esquisse d'une théorie musicale nouvelle, et présenté sous forme de dialogues. Dans sa préface, Diderot avait pris soin de préciser que son travail d'éditeur s'était borné à corriger le « français tudesque » de l'auteur, maître de clavecin et d'harmonie de sa fille :

> ... il n'y a rien dans cet Ouvrage, mais rien du tout qui m'appartienne, ni pour le fond, ni pour la forme, ni pour la méthode, ni pour les idées. Tout est de l'Auteur, M. Bemetzrieder. [...] Je n'ai été que le Correcteur de son François Tudesque, mince reconnoissance des soins qu'il a donnés à mon Enfant. [...] S'il arrivoit donc à quelques personnes mal instruites ou mal intentionnées de flétrir mon cœur & de blesser la justice, en m'attribuant la moindre partie du travail d'autrui ; je les relegue dans la classe de ces ingrats qui cherchent à contrister ceux qui les éclairent ; & je leur réserve le plus souverain mépris [1].

En dépit — ou peut-être même à cause — de ces protestations véhémentes, que semblent d'ailleurs contredire quelques-unes de ses lettres [2], l'ouvrage, qui connut un succès certain, ne tarda pas à

---

1. *Leçons de clavecin et principes d'harmonie* (Paris, Bluet, 1771), p. vij-viij.
2. Cf. *infra,* p. 136 sqq. (notamment la lettre à Burney, du 18 août 1771 : « C'est moi qui l'ai écrit » ; cf. *infra,* note 39).

être attribué à Diderot, tout au moins « pour la forme » [3]. Le style, en effet, porte clairement sa marque. Il paraît plus difficile d'établir à qui appartient le « fond » ; celui-ci a fait l'objet de plusieurs études [4], dont très peu s'attachent à résoudre ce problème d'attribution, peut-être parce que l'étude des *Leçons de clavecin* débouche nécessairement sur celle de la musique dans l'ensemble des écrits de Diderot ; une tâche passionnante, que Paul Henry Lang appelait naguère de ses vœux [5], mais en même temps redoutable, en raison notamment de ce paradoxe : si la musique joue un rôle essentiel dans la vie comme dans l'œuvre de Diderot, qu'elle traverse et nourrit presque constamment, le seul ouvrage qui lui soit spécifiquement consacré (si l'on excepte les pamphlets écrits pendant la Querelle des Bouffons) est précisément d'attribution problématique.

D'un autre point de vue, l'approche des *Leçons de clavecin,* puis celle du « cas Diderot », pourrait être facilitée par une meilleure connaissance de Bemetzrieder. C'est du moins la raison d'être du présent article, qui n'a pas l'ambition de traiter, même succincte-

---

3. Depuis J. N. FORKEL, *Musikalisch-kritische Bibliothek,* I (Gotha, 1778), p. 279-294. Assézat et Tourneux ont inclus sans hésitation les *Leçons de clavecin* dans les *Œuvres complètes* de Diderot, XII (Paris, 1876), p. 171-524 ; elles figurent dans la récente édition des *Œuvres complètes* par R. Lewinter, IX (Paris, 1971), p. 125-438 et paraîtront dans le vol. XIX des *Œuvres complètes de Diderot,* actuellement en cours de publication (secrétaire général d'édition : J. Varloot). Nos citations renvoient à l'édition originale (Paris, 1771), dont existent deux réimpressions en fac-simile (Kassel, Bärenreiter, 1966 ; New York, Broude Brothers, 1966).

Notons qu'aucun manuscrit de l'ouvrage n'a pu être retrouvé.

4. Trois articles seulement ont été consacrés à l'étude des *Leçons de clavecin* : celui de Felix VEXLER, fondamental, aborde de front ce problème d'attribution et présente le grand intérêt de rapprocher les *Leçons* des autres écrits de Diderot *et* de Bemetzrieder (« Diderot and the "Leçons de clavecin" », *Todd Memorial Volumes,* éd. John D. Fitzgerald et Pauline Taylor [New York, 1930], II, 231-249) ; le bref article de Jean-Michel HAYOZ (« Un traité d'harmonie dans l'œuvre de Diderot », *Schweizerische Musikzeitung,* XCVII [1957], 468-472), n'est guère qu'une simple note de lecture ; plus récemment, Robert NIKLAUS (« Diderot and the *Leçons de clavecin et principes d'harmonie,* par Bemetzrieder [1771] », *Modern Miscellany presented to Eugène Vinaver,* éd. T. E. Lawrenson, F. E. Stucliffe et G. F. A. Gadoffre [Manchester, 1969], 180-194) adopte une problèmatique proche de celle de F. Vexler (qu'il semble d'ailleurs ignorer).

Outre ces trois articles, les *Leçons* sont étudiées dans les ouvrages (cités note 5*a*) de Goldschmidt, Trahard, Mayer, Snyders, Fubini, Bardez et Cartwright.

5. Dans son brillant article « Diderot as musician », *Diderot Studies,* X (1968), 95-107 : « The time is ripe for someone to address himself to exploring himself Diderot the music critic ; it would be a far from unrewarding task » (p. 107).

ment, de la musique dans l'œuvre de Diderot, ni même celle d'analyser les écrits de Bemetzrieder. Nous nous proposons seulement de retracer la biographie de ce dernier, notamment afin d'établir, le plus précisément possible, l'histoire de ses relations avec Diderot, ainsi que la genèse des *Leçons de clavecin ;* nous dressons ensuite le catalogue de son œuvre. A notre sens, répétons-le, les faits et les dates présentés ici ne constituent qu'une étape, nécessaire, d'une recherche plus vaste, sur le thème : « Diderot et la musique » [5a].

*
* *

5*a*. Un thème encore relativement peu abordé. Les études d'Adolphe JULLIEN (*La musique et les Philosophes au dix-huitième siècle* [Paris, 2/1881], appendice « Diderot musicien, p. 193-204) et de J.-G. PROD'HOMME (« Diderot et la musique », *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft,* XV [1914], 156-162 et 177-182) sont aujourd'hui complètement dépassées, comme le sont les pages consacrées à Diderot par Eugen HIRSCHBERG (*Die Encyclopädisten und die französische Oper* [Leipzig, 1903] et Hugo GOLDSCHMIDT (*Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen* [Zurich et Leipzig, 1915]). En revanche, le chapitre que Pierre TRAHARD consacre à « La sensibilité musicale » de Diderot (in *Les maîtres de la sensibilité française au XVIIIe siècle,* II [Paris, 1932], p. 243-270) est encore une bonne introduction au sujet. Deux articles plus récents constituent une première approche du « cas Diderot » : celui de P. H. LANG (cf. note 5) et les brèves notes de Jean GUILLOU, « Réflexions musicales sur une musique réfléchie », *Cahiers Renaud-Barrault,* 98 (1978), 36-46.

Les ouvrages de base nous paraissent être ceux de A. R. OLIVIER, *The Encyclopedists as Critics of Music* (New York, 1947), G. SNYDERS, *Le goût musical en France aux XVIIe et XVIIIe siècles* (Paris, 1968) et E. FUBINI, « Diderot e la musica », *Atti della Accademia delle Scienze di Torino. II. Classe di scienze morali, storiche e filologiche,* CII (1967-68), 89-142 (repris dans *Gli Enciclopedisti e la musica* du même auteur [Turin, 1971], p. 133-183), auxquels il faut ajouter l'excellent livre de Jacques CHOUILLET, *La formation des idées esthétiques de Diderot, 1745-1763* (Paris, 1973) (notamment p. 112-131, 243-250). Par contre, il y a peu à tirer de la lecture de R. L. EVANS, *Diderot et la musique* (thèse de M.A., dactyl., Birmingham, 1932), comme de celle du petit livre de Jean-Michel BARDEZ, *Diderot et la musique* (Paris, 1975).

Quelques études traitent de problèmes particuliers : l'attitude de Diderot envers Rameau a été examinée par Jean THOMAS (« Diderot, les Encyclopédistes et le grand Rameau », *Revue de synthèse,* LXIX [1951], 46-67) et H. G. FARMER (« Diderot and Rameau », *Music Review,* XXII [1961], 181-188) ; Manlio D. BUSNELLI consacre un chapitre de son *Diderot et l'Italie* (Paris, 1925) à « Diderot et la musique italienne » ; Servando SACALUGA fait le point sur la Querelle des Bouffons dans « Diderot, Rousseau et la querelle musicale de 1752 », *Diderot Studies,* X (1968), 133-173 ; deux articles récents tentent d'élucider les allusions musicales que contient le *Neveu de Rameau :* Daniel HEARTZ, « Diderot et le Théâtre lyrique : "le nouveau stile" proposé par *Le Neveu de Rameau* », *Revue de Musicologie,* LXIV/2 (1978), 229-252 et James M. KAPLAN, « Notes on *Le Neveu de*

Le nom de Bemetzrieder figure dans la plupart des ouvrages de référence relatifs à la musique, qui tous reproduisent, avec plus ou moins d'exactitude, les quelques renseignements — en partie fantaisistes — fournis par Choron et Fayolle, puis par Fétis [6]. La tâche du biographe, il est vrai, est difficile : hormis quelques mois d'une relative célébrité, à la suite de la publication des *Leçons de clavecin*, le personnage ne parvint guère à sortir de l'ombre, et vécut pour ainsi dire en marge du monde musical. Aussi les témoignages sont-ils rares, les sources peu nombreuses. Voici les quelques éléments que nous avons pu rassembler.

Antoine Bemetzrieder est né le 26 mars 1739 [7] dans le village alsacien de Daugendorff [8]. Les registres paroissiaux nous appren-

---

Rameau », *Romance Notes*, XX/1 (1979), 68-74 ; le *Neveu* est abordé comme une œuvre musicale par Jean-Pierre BARRICELLI, « Music and the structure of Diderot's "Le neveu de Rameau" », *Criticism*, V (1963), 95-111 et par Julia KRISTEVA, « La musique parlée ou remarques sur la subjectivité dans la fiction à propos du "Neveu de Rameau" », in *Langue et langage de Leibniz à l'Encyclopédie*, éd. M. Duchet et M. Jalley (Paris, 1977), p. 153-224 ; Jean MAYER consacre un chapitre de son *Diderot, homme de science* (Rennes, 1959) à l'acoustique musicale ; Jean VARLOOT présente et analyse la *Lettre à Monsieur Diderot...* de Pascal Boyer (1767) dans « Diderot et les musiciens. Réflexions sur une lettre de Pascal Boyer », *Le Jeu au XVIIIe siècle* (Aix-en-Provence, 1976), 187-193 ; enfin, un remarquable article de Michael CARTWRIGHT s'attache à définir la notion d'exécution musicale chez Diderot : « Diderot and the Idea of Performance and the Performer », *Studies in eighteenth-century French literature presented to Robert Niklaus*, éd. J. H. Fox, M. H. Waddicor et D. A. Watts (Exeter, 1975), 31-42.

6. A. E. CHORON et F. FAYOLLE, *Dictionnaire historique des musiciens*, I (Paris, 1810), p. 61-62 ; F.-J. FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2e éd., I (Paris, 1860), p. 330-332. L'article de Jacques FEUERSTEIN dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (I [Kassel, 1949], col. 1619-1621) fait exception : si la biographie du musicien se fonde uniquement sur des travaux antérieurs, la liste de ses écrits, pour incomplète qu'elle soit, témoigne d'un effort pour remonter aux sources.

Dès la fin du XVIIIe siècle, Bemetzrieder figure dans les ouvrages de J.-N. FORKEL (*op. cit.* [note 3] et *Allgemeine Literatur der Musik* [Leipzig, 1792], p. 336 sq., 442) et de J.-B. de LABORDE (*Essai sur la musique ancienne et moderne*, III [Paris, 1780], p. 574 ; cf. *infra*, note 73), dont s'inspire directement E.-L. GERBER (*Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, I [Leipzig, 1790], p. 129 ; *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, I [Leipzig, 1812], p. 327).

Les écrits de Bemetzrieder n'ont jusqu'ici fait l'objet que d'une brève étude, par Lucien CHEVAILLIER, in « Les théories harmoniques », *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, éd. A. Lavignac et L. de la Laurencie, 2e partie, I (Paris, 1925), p. 552 sq. (l'auteur analyse le seul *Traité de musique* [cat. 4]).

7. Acte de baptême du même jour : Archives Départementales du Bas-Rhin (Strasbourg), JE 86 n° 5. L'acte porte le prénom d'« Anton », que l'intéressé « francisera » plus tard en « Antoine ».

8. Aujourd'hui : Dauendorf, canton de Haguenau, département du Bas-Rhin.

nent peu de choses sur sa famille : le nom de Bemetzrieder n'apparaît pas avant le 10 avril 1736, date du mariage d'Urbain Bemetzrieder, maître d'école, et de Marie-Catherine Leibergutin ; outre Antoine, quatre enfants naquirent de cette union, entre 1737 et 1743.

Si nous ignorons malheureusement tout de sa formation musicale, nous sommes en mesure de reconstituer partiellement les études qu'il poursuivit à Strasbourg : après avoir fréquenté le collège de Jésuites [9], il s'inscrivit en classe de logique à l'Université épiscopale en 1756-57 puis en 1757-58 [10] ; vraisemblablement, il obtint le baccalauréat en 1758, puis, en 1759 ou 1760, le doctorat en philosophie [11]. Inscrit le 23 juillet 1759 à la Faculté de Droit de l'Université protestante, il devait y soutenir, le 23 mars 1762, une thèse de droit civil et de droit canon, obtenant ainsi le titre de licencié en droit [12]. Ce diplôme, qui marque la fin de ses études universitaires [13], lui permit d'entreprendre une carrière dans la magistrature : le 10 juin 1763, il fut reçu au nombre des avocats du Conseil Souverain d'Alsace [14]. Toutefois, il ne semble pas avoir

---

9. C'est ce qu'indique la dédicace des *Thèses de Mathématiques,* présentées collectivement en 1760 (cf. *infra,* note 11). Les archives du collège, qui auraient pu nous renseigner sur le détail de sa scolarité, n'ont pu être retrouvées.

10. *Almae Episcopalis Universitatis Argentinensis... Matricula Nova ab anno 1710* (Bibliothèque du Grand Séminaire de Strasbourg, Ms. 114). — Bien qu'elle ne fût pas une véritable Université (elle ne comportait ni Faculté de Médecine, ni chaire de Droit Civil), Louis XIV lui avait donné ce titre en 1702, afin de concurrencer l'Université Protestante.

11. Ce dernier titre venant probablement sanctionner les *Thèses de Mathématiques,... par Étienne Bailly..., Antoine Bemetzrieder..., Jacques Chappelier..., François-Joseph Nicart..., Dominique Poitevin... à Strasbourg,... Le premier Septembre 1760* (Strasbourg, s.d.) : Paris, B.N., Rés. V 1940.

12. Gustav G. KNOD, *Die alten Matrikeln der Universität Strassburg* (Strasbourg, 1897), II, p. 421, 610. — Le diplôme *in utroque jure,* que pouvait seule délivrer l'Université Protestante, était nécessaire pour entrer dans la magistrature.

13. Sur le portrait, daté de 1796, que nous reproduisons p. 151, Bemetzrieder n'hésita pas à s'attribuer deux diplômes qu'il n'avait jamais obtenus : le doctorat en théologie (1760) et le doctorat en droit (1762). Peut-être fut-il pris de remords à la suite de cette falsification : en 1801, la page de titre du *Code de la raison* (cf. *infra,* cat. n° 26.C) ne mentionne que les deux titres qui étaient effectivement les siens : « Licentiatus Juris, Philosophiae Doctor ».

14. *Journal des Séances* du Conseil Souverain d'Alsace (Archives Départementales du Haut-Rhin, Colmar, Sous-Série 1B), n° 352, p. 189. — Le Conseil Souverain était aux XVIIe et XVIIIe siècles l'équivalent du Parlement dans les provinces récemment annexées au royaume de France (Artois, Roussillon, Alsace, Corse).

On trouve sous la plume de Bemetzrieder, en 1786, un écho de cette brève carrière : « En conséquence, j'ai cru pouvoir me servir du droit, que j'ai reçu au

occupé longtemps ce poste : son nom ne figure par la suite dans aucun document émanant du Conseil, et l'on ignore tout de ses activités pendant plusieurs années.

Selon son propre témoignage, il vint s'établir à Paris en 1766 [15] et commença une ou deux années plus tard à donner des leçons de musique [16]. Vraisemblablement au début de l'automne 1769 [17], il fit la connaissance de Diderot, qui l'engagea pour enseigner le clavecin et l'harmonie à sa fille Angélique, alors âgée de seize ans. De cette rencontre, qui marque le début de trois années de relations parfois difficiles, Diderot devait donner lui-même en 1771, à quelques mois d'intervalles, deux versions sensiblement différentes.

On peut lire la première vers la fin du « quatrième dialogue » des *Leçons de clavecin* : Diderot se trouve un jour chez l'un de ses amis, qu'un voyage contraint à interrompre ses leçons avec Bemetzrieder ; le Philosophe saisit alors l'occasion :

Le Philosophe

Monsieur, vous allez perdre un Élève ; je vous en offre un autre, si cela vous convient.

Le Maître

Vous, Monsieur, peut-être ?

Le Philosophe

Non ; mais ma fille. Elle se tire passablement d'Honavre, d'Eckart, de Schobert, de Wagenseil, & des autres ; mais je la crois tout à fait neuve dans la théorie [18].

Barreau, de plaider ma propre cause » (*Essai philosophique* [Londres, 1786], p. 3 ; cat. n° 23.2).

Sur deux documents, datant de 1771 et 1772, Bemetzrieder figure encore comme Avocat au Conseil Souverain d'Alsace (cf. *infra*, notes 78 et 60).

15. Dans le *Journal de mes rêveries* [cat. n° 24], p. 3.

16. Il écrivait en 1771 : « Il y a trois ans que je donnais des leçons de clavecin... » (*Lettre à MM. *** musiciens de profession*[cat. n° 2], p. 5) ; en 1782, il déclarait : « Depuis quinze ans, je travaille aux principes de la musique et à la méthode d'enseigner » (*Précis d'une nouvelle méthode...* [cat. n° 8.1], p. 8).

17. Sur cette date, cf. *infra*, p. 134.

18. *Leçons de clavecin*, p. 114. L'ouvrage parut entre le milieu du mois de mai et la fin du mois de juin 1771 (cf. *infra*, note 30). — La lecture de la correspondance de Diderot montre la prédilection de sa fille pour les compositeurs allemands et autrichiens, ce que confirme le témoignage de Burney (cf. *infra*, p. 137). Eckard sera un peu plus tard son professeur, pour peu de temps (cf. *infra*, p. 145 et note 62). Honavre : Leontzi Honauer (ca. 1735-après 1785), fixé à Paris vers 1761.

Quelques mois plus tard, rendant compte des *Leçons de clavecin* pour les lecteurs de la *Correspondance littéraire,* Diderot relate cette première entrevue en ces termes :

> [...] Ce jeune homme me fut adressé comme beaucoup d'autres ; je lui demandai ce qu'il savait. « Je sais, me répondit-il, les mathématiques. — Avec les mathématiques vous vous fatiguerez beaucoup et vous gagnerez peu de chose. — Je sais l'histoire et la géographie. — Si les parents se proposaient de donner une éducation solide à leurs enfants, vous pourriez tirer parti de ces connaissances utiles ; mais il n'y a pas de l'eau à boire. — J'ai fait mon droit et j'ai étudié les lois. — Avec le mérite de Grotius on pourrait ici mourir de faim au coin d'une borne. — Je sais encore une chose que personne n'ignore dans mon pays, la musique ; je touche passablement du clavecin, et je crois entendre l'harmonie mieux que la plupart de ceux qui l'enseignent. — Eh, que ne disiez-vous donc ? Chez un peuple frivole comme celui-ci, les bonnes études ne mènent à rien ; avec les arts d'agrément on arrive à tout. Monsieur, vous viendrez tous les soirs à six heures et demie ; vous montrerez à ma fille un peu de géographie et d'histoire : le reste du temps sera employé au clavecin et à l'harmonie. Vous trouverez votre couvert mis tous les jours et à tous les repas ; et comme il ne suffit pas d'être nourri, qu'il faut encore être logé et vêtu, je vous donnerai cinq cents livres par an ; c'est tout ce que je puis faire. » Voilà mon premier entretien avec M. Bemetzrieder. [...] [19].

---

19. Denis DIDEROT, « Leçons de clavecin et principes d'harmonie, par M. Bemetzrieder », *Correspondance littéraire,* 1er et 15 septembre 1771.

C'est sous une date erronée (juillet 1771) que ce compte rendu figure notamment dans l'édition Taschereau de la *Correspondance littéraire* (VII [Paris, 1829], p. 294-306) et dans les *Œuvres complètes* de Diderot, éd. Assézat-Tourneux (XII [Paris, 1876], p. 525-534) : cf. Jean Th. DE BOOY, « Inventaire provisoire des contributions de Diderot à la *Correspondance littéraire* », *Dix-huitième siècle,* I (1969), 378-379. Dans les notes qui suivent, nous renvoyons à la publication la plus récente de ce texte, in D. DIDEROT, *Œuvres complètes,* éd. R. Lewinter, IX (Paris, 1971), p. 625-636 (p. 625-626 pour le passage cité ici).

Notons qu'il existe deux copies de ce texte aux tomes V (fol. 144-153) et XXVI (pp. 299-315) du fonds Vandeul (cf. H. DIECKMANN, *Inventaire du fonds Vandeul et inédits de Diderot* [Genève et Lille, 1951], p. 29 et 65), aujourd'hui B.N., Mss. N. a. fr., respectivement 13734 et 13756. Les mêmes variantes que présentent ces deux manuscrits (le tome XXVI a été fait d'après le tome V : cf. H. DIECKMANN, *op. cit.,* p. 29) sont des erreurs de copie, parfois grossières (par exemple : « misérable » pour « incroyable » ; « musique fondamentale » pour « basse fondamentale »).

Quarante ans plus tard, on trouve de ce texte un écho très affaibli, sous la plume de F.-L. d'Escherny : « Ce monsieur Bemetzrieder donc se présente à Diderot un jour, et lui peint l'embarras où il se trouve. « Que pourrois-je entreprendre ici, Monsieur ? — Quels sont vos talens ? — Monsieur, je sais bien le Droit. — Après. — Je pourrois enseigner la géographie et l'histoire. — Cela pourroit vous mener à

En l'absence d'autre témoignage, il est difficile de choisir entre ces deux versions, l'une et l'autre vraisemblables, et qui, vu les circonstances, reçurent sans doute toutes deux le consentement, sinon l'agrément, de l'intéressé. La première joue un rôle dans la composition des *Leçons,* où elle sert de transition entre les deux principales parties de l'ouvrage : les quatre premiers dialogues, consacrés au solfège, mettent en scène deux personnages (*le maître* et *le disciple*) ; les huit derniers traitent de l'harmonie et se jouent à trois personnages : *le maître, le philosophe* et *l'élève* (c'est-à-dire Bemetzrieder, Diderot et sa fille). Quant à la seconde version, qui s'accorde parfaitement avec ce que nous savons de la formation de Bemetzrieder, elle est familière aux lecteurs du *Neveu de Rameau,* mais sous une forme plus littéraire :

> MOI. — [...] Moi qui vous parle, j'ai entendu la conversation qui suit, entre une espece de protecteur et une espece de protegé. Celuy ci avoit été adressé au premier, comme a un homme obligeant qui pourroit le servir. — Monsieur, que scavez vous ? — Je scais passablement les mathematiques. — Hé bien monsieur, montrez les mathematiques ; apres vous etre croté dix a douze ans sur le pavé de Paris, vous aurez trois a quatre cents livres de rente. — J'ai etudié les loix, et je suis versé dans le droit. — Si Puffendorf et Grotius revenoient au monde, ils mourroient de faim, contre une borne. — Je scais tres bien l'histoire et la geographie. — S'il y avoit des parents qui eussent a cœur la bonne education de leurs enfants, votre fortune seroit faite ; mais il n'y en a point. — Je suis assez bon musicien. — Et que ne disiez vous cela d'abord ? Et pour vous faire voir le parti qu'on peut tirer de ce dernier talent, j'ai une fille. Venez tous les jours depuis sept heures et demie du soir, jusqu'a neuf ; vous lui donnerez la leçon, et je vous donnerai vingt cinq louis par an.

---

cinq cents livres de rente après vingt ans de travaux. — Monsieur, je possède très-bien les mathématiques élémentaires. — Même inconvénient, les choses utiles ne sont pas payées dans ce pays. — Enfin, Monsieur, pour dernière ressource, je vous dirai que je touche du clavecin, que je suis, ou plutôt que je serois très-fort pour l'exécution en travaillant seulement six mois, et de plus que je suis très-bon harmoniste. — Eh ! que ne parliez-vous ? eh bien ! je vous donne la table et cinq cents livres d'appointement, pour donner des leçons régulièrement à ma fille ; disposez d'ailleurs du reste de votre temps comme vous le jugerez à propos ; et le tout pour vous prouver que dans ce pays, moi à la tête, nous n'avons pas le sens commun. » (F. L. d'ESCHERNY, *Mélanges de littérature, d'histoire, de morale et de philosophie,* III [Paris, 1811], p. 132-133. Dans le contexte qui est le sien, l'anecdote n'a ici d'autre fonction que de mettre en relief la prétendue incompétence de Diderot en matière de musique, une légende sur laquelle va vivre tout le XIXe siècle, et dont la critique du XXe siècle n'a pas encore fait totalement justice.

Vous dejeunerez, dinerez, gouterez, souperez avec nous. Le reste de votre journée vous apartiendra ; vous en disposerez a votre profit.

LUI. — Et cet homme qu'est il devenu ?

MOI. — S'il eut été sage, il eut fait fortune, la seule chose que vous aiez en vue. [20]

Si les circonstances exactes de cette rencontre restent incertaines et imprécises, il est possible d'apporter quelque lumière sur les relations ultérieures entre Bemetzrieder et Diderot, grâce à la

---

20. Denis DIDEROT, *Le Neveu de Rameau,* éd. Jean Fabre (Genève, 1950, réimpr. 1963), p. 91-92.

L'existence de ce passage amène à poser une série de problèmes relatifs à la genèse du *Neveu de Rameau.* Tout d'abord, il ne figure pas dans l'édition du *Neveu* par Brière (au vol. XXI des *Œuvres de Denis Diderot* [Paris, 1821]), et son absence ne gêne en rien la continuité du texte, qui « s'enchaîne » alors tout aussi bien, sinon mieux. Cette constatation a conduit certains critiques à penser que le manuscrit — aujourd'hui perdu — ayant servi à Brière pour son édition témoignerait d'un état antérieur du texte. J. Fabre (*op. cit.*, note 287) estime au contraire que « Brière s'est dispensé de reproduire ce passage, parce qu'il lui paraissait faire double emploi » avec le texte de la *Correspondance littéraire* que nous venons de citer. L'examen des 3 manuscrits du *Neveu* que contient le fonds Vandeul nous semble confirmer ce point de vue (cf. H. DIECKMANN, *Inventaire...*, p. 72) : au tome XXX, seule a été copiée la première ligne de cet épisode. Elle a ensuite été effacée, une deuxième ligne étant remplacée par des points de suspension (Paris, B.N., Ms. n. a. fr. 13760, p. 147) ; aux tomes XXIV et XXXI, on ne trouve plus aucune trace de ce passage, le texte s'enchaînant directement comme dans l'édition Brière (B.N., Ms. n. a. fr. respectivement 13754, p. 279, et 13761, p. 126). Cependant, la chronologie des manuscrits du fonds Vandeul est loin d'être encore connue avec précision (cf. Paul VERNIÈRE, *Diderot, ses manuscrits et ses copistes* [Paris, 1967], notamment p. 38 et 41).

D'autre part, il paraît difficile de décider si le texte de la *Correspondance littéraire* est antérieur à celui du *Neveu,* ou si l'ordre chronologique est inverse. Jean Fabre semble pencher pour la première hypothèse : « Le récit a ici [*i.e* dans le *Neveu*] plus de pittoresque et de nerf, comme si Diderot avait voulu l'adapter à la tonalité générale du *Neveu* » (*op. cit.*, note 287) ; en revanche, J.-M. Carzou paraît implicitement adopter la seconde, selon nous moins vraisemblable (« Problèmes de chronologie », in Michèle DUCHET et Michel LAUNAY, *Entretiens sur « Le Neveu de Rameau »* [Paris, 1967], p. 142-143).

Enfin, si l'on admet généralement que la première rédaction du *Neveu* date de 1760-62, l'opinion est loin d'être unanime sur la date et la portée des remaniements ultérieurs, jusqu'à la rédaction finale, que l'on situe entre 1777 et 1780. Pour Michèle Dichet, le passage dont il est question ici est caractéristique de la technique de « bourrage » qu'utilise Diderot après la rédaction primitive, et qui « étoffe l'œuvre sans la remanier » (*Entretiens...*, p. 171-172). En revanche, l'introduction au *Neveu* dans la récente édition Lewinter des *Œuvres complètes* (X, p. 288-297) fait état de trois véritables « remaniements », en 1767-68, 1772-73 et 1777-80. Le personnage de Bemetzrieder jouerait un rôle essentiel dans le prin-

correspondance de celui-ci. Le nom de Bemetzrieder apparaît pour la première fois dans une lettre à Grimm, du 14 novembre 1769 ; Diderot parle de sa fille :

> Nous avons projetté de vous prier de faire accorder votre clavecin et d'aller vous voir avec son maître, Mr Bemetzrieder. Elle veut que vous la jugiez, parce qu'elle vous croit fort difficile [21].

L'engagement du jeune professeur de musique devait être récent (quelques semaines tout au plus), puisque Diderot ne le désigne plus ensuite, dans ses lettres à Grimm ou à Sophie Volland, que sous le nom de « Bemetz ». Devenu un familier de la famille Diderot, celui-ci participe à la fête du philosophe, le 9 octobre 1770 :

> J'ai réconcilié par occasion deux êtres qui se méprisoient injustement, et qui pour s'estimer n'avoient besoin que de se mieux connoître. C'est mad^lle^ Bayon [22] et le petit maître de ma fille. Je fis jouer un concerto à celuy ci. L'autre l'entendit et trouva qu'il jouoit comme un ange.
>
> ... Je vous dirai en passant que le petit allemand, pour avoir voulu

---

cipal de ces remaniements, celui de 1772-73 : « Diderot redonne véritablement vie à la personne disparue de Jean-François Rameau ; il s'opère alors, en réalité, une confusion dramatique entre sa présence, passée, et sa représentation par le maître de musique d'Angélique. » (p. 292) ; « Diderot opère une synthèse entre la personne passée de Jean-François Rameau et les personnes présentes de Bemetzrieder et de Palissot » (p. 294).

Faute de pouvoir ici réfuter en détail cette hypothèse (qui se présente d'ailleurs abusivement comme certitude), bornons-nous à relever deux exemples d'affirmations contestables : prétendre que Bemetzrieder « réactualise pour Diderot toute la thématique musicale principalement italienne, abandonnée sinon oubliée depuis la querelle des Bouffons, de 1752 » (p. 292) nous semble relever d'une lecture trop rapide de Diderot ; affirmer que Bemetzrieder était mieux placé que Jean-François Rameau pour jouer le rôle de suborneur attribué au Neveu auprès du couple Bertin-Hus, relève d'une erreur de fait : marié dès avant 1769, père en 1771 (cf. *infra*, p. 150 et notes 77 et 78), Bemetzrieder ne pouvait guère s'introduire dans la famille du philosophe pour épouser sa fille. Dans cette hypothèse, d'ailleurs, on voit mal quel miracle lui aurait permis d'être le témoin d'Angélique Diderot à son mariage (cf. *infra*, p. 144-145 et note 60).

21. Denis DIDEROT, *Correspondance*, publiée par Georges Roth puis par Jean Varloot, 16 vol. (Paris, 1955-70), IX, p. 213. Dans les notes qui suivent, nous désignons cette publication par l'abréviation *Corr.*

22. Née en 1753, comme Angélique Diderot, Marie-Emmanuelle Baillon (ou Bayon), claveciniste au talent fort apprécié par Diderot, venait d'épouser, le 30 juin 1770, Victor Louis, le futur architecte du théâtre de Bordeaux (cf. *Corr.*, X, 79).

me suivre le jour de ma fête, et faire les honneurs de ma table et de son pays, en a pensé mourir [23].

Dès le début de cette année 1770, Diderot, qui suit de près, et depuis longtemps [24], l'éducation musicale de sa fille Angélique, s'enthousiasme pour l'efficacité de la méthode employée par Bemetzrieder. Ainsi s'explique, presque naturellement, la genèse des *Leçons de clavecin,* telle que la relate Diderot dans l'article déjà cité de la *Correspondance littéraire* :

> Au bout de huit mois dont les trois premiers s'étaient passés à essayer ses forces, ma fille s'est trouvée rompue dans la science des accords et dans l'art du prélude. Comme il m'arrivait souvent d'assister aux leçons, j'y remarquai un enchaînement, une suite qui ne pouvait manquer de conduire au but. Je conseillai à M. Bemetzrieder d'écrire ces leçons pour ma fille et pour moi. Quand elles furent écrites je jugeai qu'elles pouvaient être d'une utilité générale. Elles étaient en mauvais français tudesque ; je les traduisis avec le plus de simplicité et d'élégance qu'il me fut possible. Je leur conservai la forme de dialogues que l'auteur leur avait donnée, et je voulus que dans ces dialogues les interlocuteurs gardassent leur caractère [25].

On peut rapprocher de ce texte le témoignage du peintre Mannlich, qui fut lui aussi, pendant peu de temps, un familier de Diderot :

> Diderot rassemblait avec soin les règles de Bemetzrieder, les mettait en bon français, et voulait, en les publiant, prouver que les écrivains les plus savants n'ont rien su nous apprendre jusqu'à présent sur l'art musical, car aucun d'eux n'avait réussi à donner à la science de l'harmonie une méthode fixe et sûre, — un secret qu'il était réservé au jeune homme de découvrir. Comme je rendais très souvent visite au philosophe, j'entendais parler de ce sujet qui lui tenait très à cœur. D'Alembert et Grimm partageaient ses vues et le

---

23. Lettre à Sophie Volland, du 2 novembre 1770 (*Corr.*, X, 157-159). L'indisposition de Bemetzrieder, consécutive à un repas trop généreusement arrosé, amusait tant Diderot qu'il l'évoqua dans les *Leçons de clavecin* (p. 300-301 ; cf. *infra*, p. 137).

24. Voir par exemple les lettres à Sophie Volland des 31 juillet et 7 octobre 1762 (*Corr.*, IV, 86 et 188).

25. *Correspondance littéraire,* art. cité [cf. note 19], p. 626.

> poussaient à ce projet de publication, qui devait montrer sinon l'inutilité, du moins l'imperfection des ouvrages antérieurs [26].

La correspondance de Diderot, malheureusement, est peu explicite sur l'élaboration des *Leçons de clavecin*. Le 24 août 1770, Diderot écrit à Grimm :

> L'ouvrage de Bemetz tire à sa fin [27].

Le 2 novembre, une autre lettre à Grimm précise :

> J'ai mis au net le traité d'harmonie de Bemetz. C'est, si je ne me trompe, un bel et charmant ouvrage. Si vous pouviez y donner un coup d'œil avant qu'on l'imprimât, cela serait bien. Mais je n'ose l'espérer [28].

Le même jour, Diderot écrit à Sophie Volland :

> J'ai mis au net pour la seconde fois le *Traité d'harmonie* du petit maître de ma fille [29].

Pourquoi cette mise au net « pour la seconde fois » ? La lecture les *Leçons de clavecin* permet d'envisager une réponse à cette question. Après l'ultime leçon d'harmonie, l'ouvrage s'achève par des « principes élémentaires et généraux de théorie » (pp. 314 sqq.) que, non sans réticences, « le maître » expose à ses deux interlocu-

---

26. Notre traduction de *Ein deutscher Maler und Hofmann. Lebenserinnerungen des Joh. Christian v. Mannlich 1741-1822*, éd. Eugen Stollreither (Berlin, 1910), p. 214.
Ce témoignage appelle deux remarques. D'une part, les Mémoires de Mannlich, écrits en français, n'existent intégralement qu'en traduction allemande (la seule édition française, due à Joseph Delage [Paris, 1949], est incomplète : le texte s'arrête en 1766). D'autre part, ces souvenirs, rédigés tardivement — entre 1813 et 1818 — et uniquement de mémoire (STOLLREITHER, *op. cit.*, p. X), comportent nombre d'inexactitudes, et notamment des erreurs de dates (cf. à ce sujet l'article un peu rapide d'Ernest SEILLIÈRE, « Un témoin de la vie parisienne au temps de Louis XV. Les "Mémoires" du peintre J.-C. de Mannlich », *Revue des Deux Mondes*, LXXXII [1er juillet 1912], 199-228, la solide mise au point de Jean MASSIET DU-*BIEST dans La fille de Diderot. Mme de Vandeul...* [Tours, 1949] p. 18-19 et les précisions apportées par Arthur WILSON, *Diderot* [New York, 1972], note 13, p. 872-873). Ainsi, ce n'est pas avant 1772 — soit *après* la publication des *Leçons* — que Mannlich, introduit par la Comtesse de Forbach, fréquenta Diderot. Nous ne pensons par pour autant devoir rejeter ce témoignage : si Mannlich ne put assister personnellement aux conversations évoquées ici, il n'avait aucune raison de les inventer purement et simplement ; très probablement, elles lui furent rapportées par des témoins directs, et il les reprit plus tard à son compte.
27. *Corr.*, X, 115.
28. *Corr.*, X, 154.
29. Lettre citée [note 23] (*Corr.*, X, 159).

teurs, le lendemain de la fameuse fête du philosophe, trop généreusement arrosée par Bemetzrieder (9 octobre 1770). Certes, on doit ici faire la part d'une certaine transposition littéraire ; il paraît néanmoins vraisemblable que Bemetzrieder, certainement plus à l'aise dans l'enseignement de l'harmonie et de l'accompagnement que dans des spéculations plus abstraites (c'est du moins ce que suggère la lecture de ses écrits ultérieurs), n'ait conçu puis formulé ses conceptions théoriques que grâce à l'insistance de Diderot, quelques semaines ou quelques mois après une première rédaction des *Leçons de clavecin* : de là un dernier chapitre venant s'ajouter *in extremis* au texte primitif.

La rédaction définitive fut bientôt achevée : le manuscrit fut approuvé par le censeur royal le 10 décembre 1770, et l'ouvrage parut environ six mois plus tard [30].

En cette fin d'année 1770, précisément, Diderot fit la connaissance de Charles Burney, venu lui rendre visite lors de son second séjour parisien, à la fin de son « voyage musical » en France et en Italie (juin-décembre 1770). Diderot profita de cette visite pour lui faire entendre sa fille :

> ... Puis [Diderot] me présenta à sa fille, aimable et jolie jeune personne de 17 ans qui est bonne claveciniste et possède une prodigieuse collection des meilleurs compositeurs allemands pour cet instrument. Elle me joua quelques morceaux de styles fort différents ; elle est maîtresse en modulation, douée d'un bon doigté, mais n'observe pas rigoureusement la mesure [31].

La rencontre entre Burney et Diderot sera suivie de plusieurs échanges de lettres, essentiellement pendant l'année 1771 [32]. Tout

---

30. Privilège accordé le 17 janvier, registré le 30 mars 1771. La publication se situe entre le 15 mai (cf. *infra*, note 34) et le 1er juillet, date du premier avis de publication paru dans la presse.

31. Journal de voyage manuscrit de Burney, publié par H. Edmund POOLE, *Music, Men and Manners in France and Italy 1770* (Londres, 1969, réimpr. 1974), p. 225 (traduction française d'après *Corr.*, X, 192). Burney devait se montrer beaucoup plus enthousiaste dans le récit publié de son voyage : « Mlle Diderot... est l'une des meilleurs clavecinistes de Paris ; elle est douée, pour une dame, d'une somme peu ordinaire de connaissances en matière de modulation. » (*The Present State of Music in France and Italy* [Londres, 1771], p. 392 ; traduction française d'après *Corr.*, XI, 96).

32. Les relations Diderot-Burney ont été étudiées dans l'excellent article de R. A. LEIGH, « Les amitiés françaises du Dr Burney », *Revue de littérature comparée*, XXV (1951), 163-194. Leur correspondance aujourd'hui connue se compose de

naturellement, la musique tient une place importante dans cette correspondance, dont nous ne citerons que les passages relatifs aux *Leçons de clavecin.*

De la première lettre, écrite par Burney à la fin du mois de février 1771, il ne reste que deux brouillons, encore inédits [33] ; Burney ne fait ici aucune allusion aux *Leçons clavecin.* Le 15 mai, Diderot écrit à son tour à Burney :

> Le traité d'harmonie que je fais imprimer touche à sa fin [34]. Je ne manquerai pas de vous le faire passer. J'espère que vous y trouverez

---

dix lettres : quatre ont été publiées pour la première fois par R. A. Leigh (*op. cit.*), puis reprises dans *Corr.,* XI (1964), qui donne en outre le texte de trois autres lettres, jusque là inédites ; deux sont encore inédites (cf. *infra,* notes 33 et 49), et une lettre semble perdue (cf. *infra,* note 45).

Il n'existe encore aucune édition critique des écrits de Burney. La publication de sa correspondance (environ 1 500 lettres, pour la plupart inédites) est en préparation, mais l'on dispose déjà d'un répertoire des quelque 10 000 lettres qui constituent la correspondance de toute la famille Burney : Joyce HEMLOW, *A catalogue of The Burney Family Correspondance, 1749-1878* (New York-Montréal-Londres, 1971). Ses Mémoires, rédigés à partir de 1807, ont été publiés par sa fille, dans une édition très « arrangée » : *Memoirs of Dr Burney, arranged by his daughter, Madame d'Arblay,* 3 vol. (Londres, 1832). Son journal de voyage (Londres, British Museum, Ms. Add. 35122) a été publié par H. E. Poole (cf. note 31) ; cette édition n'est pas meilleure que l'édition moderne de ses récits de voyage publiés (*The present state of music in France and Italy...* [Londres, 1771, ²/1773] et *The present state of music in Germany, the Netherlands and United provinces* [Londres, 1773, ²/1775]) : Percy A. SCHOLES, éd., *Dr Burney's Musical Tours in Europe,* 2 vol. (Londres, 1959).

Lors de leur entrevue, Diderot avait remis à Burney un ensemble de manuscrits relatifs à la musique, un présent dont celui-ci devait parler en termes enthousiastes (cf. POOLE, *op. cit.,* p. 225 et BURNEY, *op. cit.* [note 31], p. 292-293), trop enthousiastes au gré de Diderot (cf. sa lettre à Burney du 18 août 1771 ; *Corr.,* XI, 96-97). On ignore pratiquement tout du contenu de ces manuscrits, auxquels Burney ne devait faire que deux fois explicitement allusion (*A General History of Music,* III [1789], p. 277 et IV [1789], p. 242) ; il les mentionne une dernière fois dans l'article « Diderot » de *The Cyclopedia* de Abraham Rees (vol. XI, Londres, 1802), assurant que ces réflexions inédites, « qui suffiraient à remplir un volume in-4to... ne seront pas oubliées » dans la rédaction des articles sur la musique qu'il est chargé d'écrire pour cette Encyclopédie (cf. R. LONSDALE, *Dr Charles Burney. A literary biography* [Oxford, 1965], p. 95). Le dépouillement et l'analyse de ces articles restent à faire. Quoi qu'il en soit, ces manuscrits semblent bien avoir disparu après la mort de Burney et c'est là une immense perte, compte tenu du très petit nombre de textes de Diderot entièrement consacrés à la musique.

33. The Osborn Collection, Yale University Library. Ces deux brouillons de la même lettre ont été dictés par Burney à sa fille Fanny. Nous remercions vivement M. Alvaro Ribeiro (Oxford) qui en a reconstitué le texte et a bien voulu nous le communiquer.

34. Il s'agit sans aucun doute non de la *rédaction,* mais de la *publication* (cf. note 30).

des voies nouvelles, une théorie plus générale que celle de la basse fondamentale qui a bien de la peine à rendre raison de plusieurs accords, par exemple de l'accord d'emprunt, au lieu que celle-cy les renferme tous dans une loi générale ; outre ce mérite, l'Ouvrage en aura incontestablement un autre : c'est d'avoir donné à une science qui jusqu'à présent n'avait été que d'habitude et d'expérience, une forme où l'on passe du plus connu au moins connu, et par laquelle on arrive au dernier terme de l'art, qui est de faire de la musique très variée, et sans faute, quand on manque de génie ; et d'en faire de belle, quand on a du génie [35].

Le 27 mai, Burney envoie à Diderot un exemplaire de son récit de voyage, qui vient de paraître [36] ; il accompagne cet envoi d'une longue lettre, dont la fin répond aux propos de Diderot que nous venons de citer :

Je suis fort impatient de voir le *Traité d'Harmonie* dont vous me parlez. C'est à mon avis tout dire en sa faveur, que vous l'estimiez digne d'être condensé et rendu public ; ... raccourcir la route vers la science et faciliter les moyens d'en tirer le meilleur parti, c'est bien mériter à la fois de sa patrie et de la postérité [37].

Le 18 août, Diderot remercie Burney pour cet envoi, et lui offre à son tour, par l'intermédiaire de Grimm, un exemplaire des *Leçons de clavecin* :

[Mr Grimm] vous remettra, en vous saluant de ma part, un exemplaire de l'ouvrage de Mr. Bemetzrieder, le maître en harmonie de ma fille. Je vous prie de le lire avec attention. Je crois que ce traité est le seul qui jusqu'à présent conduise au but par principes et avec méthode ; il me semble avoir réduit l'art à des règles aussi sûres et aussi invariables que les autres sciences. [...] Je crois que cet ouvrage, digne d'être traduit dans tous [*sic*] les langues, ne sera pas oublié dans votre grand ouvrage [38]. C'est moi qui l'ai écrit [39] ; c'est à ma fille qu'il est dédié. Si la lecture vous faisoit naître quelques

35. *Corr.*, XI, 38-39.

36. *The present state of music in France and Italy...* (Londres, 1771).

37. Traduction française d'après *Corr.*, XI, 42 ; texte original dans R.A. LEIGH, *op. cit.* [note 32], 178.

38. *A General History of Music*, 4 vol. (les deux premiers paraîtront en 1776, les deux derniers en 1789).

39. Diderot semblerait ici s'attribuer clairement la paternité des *Leçons*, et contredire non seulement les termes de sa préface (cf. *supra*, p. 125), mais aussi ce qu'il écrivait à Burney le 15 mai. Toutefois, il ne faut pas donner un sens trop précis au verbe « écrire ». D'ailleurs, dans sa lettre du 10 octobre, Burney consi-

> objections, je puis vous répondre que l'auteur se fasse [*sic*] un plaisir d'y satisfaire. [...] L'ouvrage de M. Bemetzrieder est mot à mot ses leçons, telles qu'il les a données à ma fille ; il n'est rien dit dans cet ouvrage qui ne soit de la plus exacte vérité [40].

N'ayant pas reçu de réponse, Diderot revient à la charge le 26 septembre, dans des termes peut-être plus propres à toucher Burney et à piquer sa curiosité :

> Je vous ai adressé, monsieur, par monsieur Grimm, mon ami, un ouvrage que je vous avois annoncé, je crois, pendant votre séjour à Paris. Ce sont les Leçons de clavecin et Les principes d'harmonie de Mr Bemetzrieder. C'est sous la conduite de ce maître et d'après les leçons contenues dans son ouvrage, qu'en sept à huit mois de tems ma fille est devenue assez maîtresse de la science des accords, pour mériter, à peu près, l'éloge que vous avez eu la bonté d'en faire [41].

La réponse de Burney, cette fois, ne se fait pas attendre ; elle est datée du 10 octobre :

> Je suis charmé du début des *Leçons de clavecin* ; je n'ai eu le temps d'en lire qu'un peu plus ; — le Dialogue et la doctrine semblent également excellents, et le prélude de Mad^elle^ Diderot *est très savant en modulation* [42]. J'ai conçu le dessein de prouver la praticabilité de la méthode de M. Bemetzrieder sur l'une de mes propres filles qui joue assez bien du clavecin, mais qui n'a pas encore appris l'accompagnement ni la modulation [43]. ...Je ne doute nullement que les principes qui pourraient satisfaire le philosophe de M. Bemetzrieder

---

dère naturellement le « fond » de l'ouvrage comme étant de Bemetzrieder, et fait l'éloge de la « forme élégante » [*elegant dress*] que Diderot lui a donnée.

Il reste que seule l'étude « interne » des *Leçons*, jointe à celle de l'ensemble des écrits de Diderot et à celle des ouvrages postérieurs de Bemetzrieder, peut permettre d'élucider ce problème. La voie est ouverte par l'article de Felix VEXLER (cf. note 4).

40. *Corr.*, XI, 97-98.

41. *Corr.*, XI, 196-197. La dernière phrase fait allusion au passage du récit de Burney que nous citons ci-dessus (cf. *supra*, note 31).

42. En français dans le texte. — En effet, ce prélude de 75 mesures (*Leçons de clavecin*, p. 303-306), écrit en sol dièse majeur (!), parcourt, grâce au jeu de l'enharmonie, pas moins de 15 tonalités différentes, souvent très éloignées.

43. En effet, Fanny (Frances) Burney note dans son Journal, en novembre 1771 : « Susette [Susan Burney, sa sœur] and myself are extremely engaged at present in studying a book lately published under M. Diderot's direction, which he sent to papa, upon Music. It promises to teach us Harmony and the Theory of Music. » (*The early diary of Frances Burney 1768-1778*, éd. Annie Raine Ellis [Londres, 1889], I, p. 138).

sont bien fondés. Je lirai toutefois le livre avec la plus grande attention, et je signalerai honnêtement les endroits qui pourront me paraître soit obscurs, soit contestables [44].

Diderot accuse aussitôt réception de cette lettre :

Mr. Bemetzrieder est très flatté des choses obligeantes que vous lui avez dites, et tout disposé à s'éclaircir quand il lui sera arrivé d'être obscur, ou à se rétracter quand il lui sera arrivé de se tromper [45].

Il ressort clairement de cette correspondance que Burney ne partageait pas l'enthousiasme de Diderot pour les *Leçons de clavecin*. Non seulement il n'avait pas offert de les traduire en anglais [46], mais son « grand ouvrage » se bornera à mentionner deux des volumes publiés par Bemetzrieder parmi les « principaux livres sur la musique parus en Angleterre pendant ce siècle [47]. Cette réserve n'empêchera pas Bemetzrieder, beaucoup plus tard, de s'autoriser des bonnes relations entre Burney et son ancien protecteur pour tenter à deux reprises, sans succès semble-t-il, de s'introduire auprès du musicographe anglais.

En effet, les liens les plus cordiaux ont sans aucun doute subsisté entre Diderot et Burney. En témoignent deux brèves lettres du premier au second, les seules qui nous soient parvenues d'une éventuelle correspondance après 1771. Dans la première, qui date vraisemblablement de juin 1776, Diderot s'empresse de remercier Burney, avant même d'avoir lu le premier volume de *A General History of Music*, que l'auteur vient de lui faire remettre [48]. La

---

44. Traduction française d'après *Corr.*, XI, 205-208 ; texte original dans R. A. LEIGH, *op. cit.* [note 32], 185-188.

45. *Corr.*, XI, 214 (où la lettre est datée : 28 ? octobre ; M. A. Ribeiro nous fait remarquer que le cachet postal, daté du 29 octobre, est celui de l'arrivée à Londres, et que par conséquent la lettre, nécessairement antérieure de quelques jours, doit être datée : c. 20 octobre). — Burney a noté : « Answered, Novr 17, 1771 », mais sa réponse n'a malheureusement pas été retrouvée (cf. R. A. LEIGH, *op. cit.* [note 32], 185).

46. Une traduction anglaise paraîtra cependant à Londres en 1778-79 (cf. cat. 1.02).

47. *A General History of Music*, IV (Londres, 1789), p. 688. — Au moment de sa mort, la bibliothèque de Burney contenait deux ouvrages de Bemetzrieder (cat. 1.02 et 10.1) ; cf. *Catalogue of the Music Library of Charles Burney, sold in London, 8th August 1814*, éd. en facsimile par A. Hyatt King (Amsterdam, 1973), p. 35.

48. *Corr.*, XIV, 196-197.

seconde de ces lettres, encore inédite, est datée du 12 avril 1777 ; mêmes remerciements pour le même volume, que Diderot, cette fois, a « lu et relu avec plaisir ». Un peu plus loin, on lit avec surprise :

> il faut aussi que Monsieur Burney sache que Mr Bemetzrieder viens [*sic*] de publier un ouvrage sur l'harmonie, fort court, et ou cependant toute la théorie et toute la pratique sont développées [49].

C'est là une surprise, car, à cette date, Diderot et Bemetzrieder avaient rompu depuis plus de quatre ans, dans des circonstances que l'on peut tenter de reconstituer.

Tout d'abord, la publication des *Leçons de clavecin,* en dépit des commentaires élogieux de Diderot et des comptes rendus favorables parus dans la presse [50], ne tarda pas à susciter discussions et controverses parmi les professeurs de musique et les théoriciens. Les premiers ne pouvaient guère qu'être irrités par une méthode qui se proposait d'enseigner les notions essentielles de solfège, d'harmonie et même d'analyse harmonique en quelques mois seulement, montrant ainsi que

> la science de l'harmonie n'est donc plus une affaire de longue routine, mais... une connaissance qu'on peut acquérir en très peu de temps et avec une dose d'étude et d'intelligence médiocre : on en peut donc faire une branche de l'éducation, et tout enfant qu'on y aura appliqué pendant une année au plus, pourra se vanter d'en savoir là-dessus autant et plus qu'aucun virtuose [51].

Quant aux théoriciens, ils pouvaient difficilement accepter de remplacer purement et simplement l'essentiel de la théorie de Rameau par les idées d'un jeune inconnu, hâtivement formulées à

---

49. The Osborn Collection, Yale University Library. Nous remercions vivement M. Alvaro Ribeiro, qui nous a permis de retrouver cette lettre, ainsi que M. Stephen Parks (Curator, The Osborn Collection), qui nous en a fourni une photocopie, et nous autorise à en reproduire le texte.

L'ouvrage « fort court » sur l'harmonie que mentionne Diderot ne peut être que le *Traité de musique* (cat. n° 4 : un volume de plus de 300 pages, un deuxième volume d'exemples musicaux) ; un compte rendu en avait paru dans la *Correspondance littéraire,* dès la publication, et Diderot lui-même en avait rendu compte dans le *Journal de politique et de littérature* du 5 janvier 1777 (cf. *infra,* p. 148 et notes 71 sq.).

50. Par exemple : « M. Bemetzrieder prouve donc et par son ouvrage et par l'expérience qu'il a assujetti l'harmonie, science jusqu'à présent de pratique et de routine, à une méthode fixe, invariable, ayant ses principes, sa marche, son commencement, son milieu et sa fin » (*Mercure de France,* octobre 1771, II, 142).

51. *Correspondance littéraire,* art. cité [cf. note 19], p. 630-631.

la suite d'une méthode d'enseignement [52]. C'est pourtant ce que Diderot leur demandait de faire :

> La théorie des appels satisfait à tous les phénomènes de la musique ; elle est donc préférable à la basse fondamentale [53].

A travers certaines des lettres de Diderot à Burney que nous avons citées [54], on perçoit nettement ces résistances. Bemetzrieder tenta de les surmonter par la publication, à la fin de l'année 1771, de la *Lettre... à MM. *** musiciens de profession : ou réponse à quelques objections qu'on a faites à sa Méthode-Pratique, sa Théorie & son Ouvrage sur l'Harmonie ;* cette brochure résumait à grands traits sa méthode et sa théorie, répondait à quelques objections et, surtout, s'efforçait de donner un peu de sérénité à un débat qu'avait certainement très vite envenimé des jalousies inspirées par une renommée si site acquise.

On trouve un écho de ces controverses dans des lettres de Grétry, adressées au Padre Martini, à Bologne. Grétry avait fait la connaissance du Padre Martini pendant son séjour en Italie, en 1765 ; installé définitivement à Paris en 1767, il informait son correspondant des événements marquants, et lui faisait parvenir les ouvrages les plus intéressants. Précisément, une lettre du 7 septembre 1771 fait suite à l'envoi des *Leçons de clavecin* : si Grétry laisse à son correspondant le soin de juger la théorie de Bemetzrieder, il ne cache pas son admiration pour la méthode d'enseignement :

> Ce livre fait un grand bruit à Paris tous les amateurs de la *basse fondamentale* de Rameau crient à l'hérésie, mais Mr. Bemetzrieder a un grand parti, il a surtout une douzaine d'écoliers qui parlent très éloquemment sur le clavier. En six mois de tems il leur fait enchaîner les vingt-quatre modulations de la musique. Je me suis amusé moi-même avec un de ses disciples, je lui ai dis [*sic*] de se mettre en ut maj. Je l'ai envoyé en ré♭, je l'ai envoyé en la ♯ de là je lui ai dis [*sic*] de se remettre en ut, puis je l'ai envoyé en si♭ et il a pris une route toute différente que celle qui conduit en la♯. Enfin, Révérend Père, je crois qu'il a trouvé la vraie méthode pour enseigner l'harmonie et cela, en très peu de tems. Quant au 12e chapitre qui regarde une nouvelle théorie, je vous laisse décider s'il a raison. C'est surtout ce 12e chapitre qui fait crier contre lui. L'abbé Roussier n'a pas dû vous

52. *Leçons de clavecin,* p. 329-357.
53. *Correspondance littéraire,* art. cité [cf. note 19], p. 633.
54. Notamment celle du 18 août 1771 : « [Mr. Bemetzrieder] répondra en même temps à quelques difficultés auxquels *sic* son laconisme a donné lieu. » (*Corr.,* XI, 97).

> dire du bien de ce livre dans la lettre qu'il vient de vous écrire [55]. Il y a quelques jours qu'il s'est rencontré chez moi avec Mr. Bemetzrieder et *quasi quasi hanno fatti a pugni.* Malgré ce que puisse en dire M. l'abbé Roussier la moitié de Paris dit que le livre de M. Bemetzrieder est un des meilleurs livres de musique qui ait [*sic*] jamais paru [56].

La lettre suivante, du 24 janvier 1772 [57], mentionne la publication de la nouvelle brochure de Bemetzrieder, récemment parue. Enfin, le 1er octobre 1772, Grétry revient sur le même sujet :

> ... je n'ai point vu paraître de livre de Musique, sinon une lettre de M. Bemetz. Je dis Bemetz, car on a retranché la moitié de son nom que les parisiens trouvaient trop long. Cette lettre de M. Bemetz que je vous envoie, est une réponse à toutes les critiques que les maîtres de clavecin ont débitée [*sic*] sur son livre, et quoiqu'aucune n'ait été imprimée il a trouvé bon de répondre à une foulle de gens qui ne l'entendait pas [58].

Ces controverses, loin de resserrer les liens entre Diderot et Bemetzrieder, paraissent avoir eu l'effet inverse. Mais d'autres facteurs ont joué un rôle dans la détérioration rapide de leurs relations. Le caractère de Bemetzrieder, tout d'abord, semble avoir été parfois difficile. Dès le mois de novembre 1770, écrivant à Grimm pour lui demander un léger service, Diderot ajoutait :

> Mon petit Bemetz est si singulier que j'ai craint de lui demander cette besogne, de peur que sa mauvaise grâce ou son refus ne me fachât [59].

A la fin de l'été 1772, Bemetzrieder était encore un intime de la famille Diderot, puisqu'il fut témoin d'Angélique, qui épousa le

---

55. D'après la date, la lettre à laquelle Grétry fait ici allusion ne peut être que celle du 3 septembre 1771, la seule qui nous soit parvenue de la correspondance entre l'abbé Roussier et le Padre Martini ; en réalité, Bemetzrieder n'y est pas mentionné (cf. Anne SCHNOEBELEN, *Padre Martini's Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna. An annotated Index* [New York, 1979], p. 533).

56. *La correspondance générale de Grétry,* éd. Georges de Froidcourt (Bruxelles, 1962), p. 56.

57. *Ibid.,* p. 59-60.

58. *Ibid.,* p. 64. Ces trois lettres de Grétry ont été publiées pour la première fois par P. LONG DES CLAVIÈRES, « Lettres inédites de A.E.M. Grétry », *Rivista Musicale Italiana,* XXI (1914), 699-727. — Aucune réponse de Martini ne nous est malheureusement parvenue.

59. Lettre non datée, c. 20 novembre 1770 (*Corr.,* X, 169-170).

9 septembre 1772 M. de Vandeul, en l'église Saint-Sulpice [60]. Ce mariage, précisément, semble avoir été largement responsable de la rupture entre Diderot et Bemetzrieder.

Diderot souhaitait ardemment que sa fille, en dépit de son mariage, n'abandonnât pas la pratique de la musique ; pour ne pas ajouter aux frais d'installation du jeune ménage, il offrit même de prendre à sa charge les leçons de deux professeurs :

> Je veux que mon enfant ne laisse pas un talent qui lui a tant coûté de peines, et à moi tant d'argent. Il lui faut deux maîtres : un maître d'accompagnement et d'harmonie ; un maître pour les pièces. Je les payerai tous les deux, et je n'exige qu'une chose : c'est qu'on en profite [61].

Si Bemetzrieder était peut-être encore maintenu comme maître d'accompagnement et d'harmonie, le « maître pour les pièces » devait être Eckard [62]. Cette décision, quel qu'en fût le motif, ne pouvait que déplaire à l'Alsacien ; fut-elle la cause d'une violente altercation avec Diderot ?

> J'oubliois de vous dire que ce petit scélérat, brouillon, infâme, ingrat, malhonnête de Bemetz, m'avoit forcé avant-hier de le traiter, mais de le traiter ! Encore toute justice méritée ne s'est-elle pas faite. Je ne connois aucune maison où il mette le pié d'où il ne soit bon à être jetté tout brandi par les fenêtres. C'est qu'il joint la bassesse à la méchanceté [63].

Deux mois plus tard, Diderot écrit à Grimm une lettre pleine d'amertume, où il constate l'échec de ses efforts, contrariés par la vanité et l'égoïsme de son gendre, « personnage moitié grave et moitié freluquet » :

> Je paye à Eckard des leçons fort chères. Le mari s'en fout ; et la femme, qui étudie du matin au soir tous les petits goûts pervers du

---

60. Curieusement, Bemetzrieder figure sur l'acte de mariage comme « Avocat au Conseil Souverain d'Alsace » (Archives Départementale de la Haute-Marne, E 61 ; cf. aussi note 72). L'acte est publié dans *Corr.*, XII, 122, mais avec une incompréhensible erreur de lecture : « Antoine Beutefrieder », d'où A. Wilson, dans son indispensable volume sur Diderot, conclut que les deux témoins d'Angélique sont « par ailleurs inconnus » [*otherwise unknown*] (Arthur M. WILSON, *Diderot* [New York, 1972], p. 616).

61. Lettre du 25 septembre 1772, à sa sœur Denise (*Corr.*, XII, 140).

62. Johann Gottfried Eckard (1735-1809), fixé à Paris en 1758. Claveciniste très estimé de Diderot (cf. *Corr.*, VIII, 93), compositeur apprécié par sa fille (cf. notamment *supra*, p. 130 et note 18).

63. Lettre à Grimm, du 7 octobre 1772 (*Corr.*, XII, 147).

> mari, s'en soucie peut-être fort peu ; ou, si cela n'est pas encore, cela ne tardera pas, parce ce qu'il n'y a rien dont la persécution domestique ne vienne à bout [64].

Le pessimisme de son père était fondé : Angélique devait bientôt abandonner le musique [65]. Probablement irrité par la perte de sa meilleure élève, Bemetzrieder dut plus que jamais faire la preuve de son mauvais caractère, en un moment particulièrement éprouvant pour Diderot ; ces tensions vinrent s'ajouter au malaise créé, dès la publication des *Leçons de clavecin,* par le doute sur l'identité de leur véritable auteur : Diderot ou Bemetzrieder ? La rupture ne se fit sans doute pas attendre, et le départ de Diderot pour la Russie, le 10 mai 1773, ne fit que la rendre définitive [66]. Dès le 18 juin suivant, Bemetzrieder faisait clairement allusion, sans le nommer, à son ancien protecteur, le rendant responsable de ses difficultés dans le monde musical parisien :

> J'avais des Apôtres zélés, qui parlaient trop bien de moi ; à les entendre, ma doctrine, ma méthode, ma théorie, tout est sublime ; mes leçons sont une science aimable, qui ennoblit la musique.
>
> Ce grand zèle, imprudent peut-être ? m'a suscité des ennemis ; ma prospérité déplut à bien du monde : on n'est pas heureux impunément [67].

Cette rupture sera lourde de conséquences, pour Diderot comme pour Bemetzrieder. Depuis l'automne 1769, Diderot avait pu approfondir bien davantage que par le passé sa réflexion sur la musique, présente dans son œuvre dès 1748, avec les *Mémoires sur différents sujets de mathématiques* et les *Bijoux indiscrets* ; les *Leçons de clavecin* et la lecture de sa correspondance montrent que sa passion pour la musique est alors plus forte que jamais. Les années 1772-1773 marquent une évolution décisive : avec le mariage de sa fille,

---

64. Lettre du 9 décembre 1772 (*Corr.*, XII, 180-181).

65. Il n'y a pas de preuve formelle sur ce point. Nous suivons l'argumentation et les conclusions convaincantes de J. MASSIET DU BIEST, *La fille de Diderot. Mme de Vandeul...* (Tours, 1949), notamment p. 161 et 212.

66. La correspondance de Diderot confirme cette rupture, de manière négative : le nom de Bemetzrieder n'y figure plus à partir de 1773, à l'exception d'une lettre à sa femme, écrite le lendemain de son arrivée à Saint-Pétersbourg (9 octobre 1773) : « Ce que tu m'apprends de Bemetz... ne me surprend pas plus que toi » (*Corr.*, XIII, 68). La lettre à laquelle il répond ici n'ayant pas été retrouvée, l'allusion reste obscure.

67. *Lettre... à M. le Baron de S**** [cat. n° 3], p. 1.

la rupture avec Bemetzrieder, puis le voyage en Russie, la musique va cesser de jouer un rôle privilégié chez Diderot, dans sa vie comme dans son œuvre : c'est dans les *Leçons de clavecin* et le *Neveu de Rameau* (dont la première rédaction date de 1760-1762 et le dernier remaniement d'avant 1780) qu'il faut chercher son dernier mot sur la musique.

Quant à Bemetzrieder, la rencontre avec Diderot avait sans aucun doute joué un rôle déterminant dans sa carrière, en lui donnant l'occasion non seulement de se faire connaître à Paris, mais aussi de clarifier sa méthode d'enseignement, d'aborder la théorie musicale et, surtout, d'acquérir une certaine ouverture d'esprit, qui lui faisait vraisemblablement défaut. Ses premiers succès semblent l'avoir quelque peu grisé ; la rupture avec celui à qui il les devait ne fit décroître ni son ambition, ni sa vanité, bien au contraire. Obligé désormais de voler de ses propres ailes, il s'estima capable de découvrir seul de nouveaux horizons.

*
* *

Ainsi, de 1773 à son départ de Paris en 1781, la musique cessa d'être le champ exclusif de son activité. S'il faut en croire l'autobiographie assez fantaisiste qu'il devait publier en 1793 sous le titre révélateur de *Journal de mes rêveries*, il ne cessa, pendant ces huit années, d'osciller entre son enseignement, qu'il n'abandonna sans doute jamais, et divers projets de réforme, relatifs notamment aux finances de l'État. Ayant imaginé un « projet de liquidation des dettes de l'État [...] sans réforme, sans emprunt, sans nouvel impôt et sans banqueroute » [68], il tenta d'être reçu par les différents Contrôleurs généraux des finances qui se succédaient alors rapidement, en raison des graves difficultés financières que traversait alors le royaume [69].

Sans cesse déçu, mais espérant sans cesse, il se replongeait dans la musique après chaque échec, publiant un nouvel ouvrage pour tenter de retrouver ses élèves qui, dans l'intervalle, s'étaient un peu dispersés...

---

68. *Journal de mes rêveries* [cat. n° 24], p. 1.

69. Il s'agit successivement de Terray (Contrôleur général de décembre 1769 à août 1774), Turgot (août 1774-mai 1776), Clugny (mai-octobre 1776), Necker (octobre 1776-mai 1781), Joly de Fleury (mai 1781-mars 1783). Bemetzrieder prétend avoir obtenu une audience de Turgot, puis de Clugny, enfin de Joly de Fleury ; nos recherches aux Archives Nationales n'ont pas permis de confirmer ses dires.

Ainsi parut d'abord le *Traité de musique* (1776), qui se proposait de développer et de classer plus systématiquement les éléments qu'avaient présentés les *Leçons de clavecin*. Par cette publication, Bemetzrieder entendait aussi montrer qu'il était capable d'écrire un livre sans l'aide de personne ; sa rancune envers Diderot était encore si vive, qu'il ne put s'empêcher de la laisser paraître dans sa préface :

> Je suis éditeur moi-même de mon ouvrage ; tout m'appartient, pour cette fois, jusqu'aux fautes d'orthographe.
>
> La lettre sur les *dièses* & sur les *bémols*, que j'ai publiée en 1773, a été entendue, quoique conçue, dictée et corrigée par moi seul. Des Connaissances, même des Gens de Lettres m'ont assuré qu'elle était écrite en bon français, & qu'elle n'avait rien de tudesque : on ajouta qu'il n'était pas nécessaire de recourir aux belles phrases, pour instruire ; que la plus grande simplicité possible était essentielle pour tout Ouvrage raisonné, & que je savais bien assez le français, pour écrire clairement la science que j'avais méditée, & que je professe tous les jours.
>
> On n'a pas eu beaucoup de peine à me persuader ; je sais trop que la forme emporte souvent le fond. Quelques virgules retranchées, d'autres ajoutées, des mots mieux choisis, des phrases un peu plus francisées, m'auraient coûté la moitié de mon Ouvrage : l'amour-propre ne souffre pas tant, en ajoutant de la réputation à un homme qui est déjà célèbre, qu'en rendant justice à un homme qui commence [70].

Diderot, quant à lui, semble n'avoir conservé aucune rancune envers Bemetzrieder ; mieux encore, la lecture du texte que nous venons de citer paraît ne l'avoir nullement indisposé : le long compte rendu du *Traité de musique* qu'il publia dans le *Journal de politique et de littérature* ne comporte aucune allusion à ce sujet et ne contient que des éloges. D'emblée, Diderot considère ce nouvel ouvrage comme plus complet, plus achevé que les *Leçons de clavecin* :

> L'ouvrage de M. *Bemetzrieder*, intitulé, *Leçons de Clavecin & Principes d'Harmonie*, n'étoit, à proprement parler qu'une première ébauche de celui qu'il vient de publier sous le titre de *Traité de Musique, concernant les tons, les harmonies, les accords & le discours musical*. Ici il se corrige des fautes qu'il pouvoit avoir commises ; il supplée aux choses qu'il avoit omises, & paroît s'être proposé d'aller jusqu'aux

70. *Traité de musique*... [cat. n° 4], p. iv-v.

dernières limites connues de l'art, & de se renfermer néanmoins dans un espace beaucoup plus court [71].

Quelques semaines auparavant, Grimm avait écrit, pour la *Correspondance littéraire,* un bref compte rendu du *Traité de musique* ; s'il relevait que « l'auteur, sans doute un peu fâché d'avoir eu à partager avec M. Diderot le succès de son premier ouvrage, a grand soin de nous avertir dans sa préface que celui-ci lui appartient tout entier, jusqu'aux fautes d'orthographe », il n'en estimait pas moins que « les principes théorétiques de la musique ne seront jamais plus approfondis » que dans ce nouvel ouvrage [72].

En septembre 1778 paraissaient les *Réflexions sur les leçons de musique,* brochure dans laquelle Bemetzrieder résumait sa méthode d'enseignement et plaidait en faveur d'une réforme générale de la pédagogie musicale, contre la routine dans laquelle se complaisaient, selon lui, la plupart de ses collègues. Peu après, le *Journal de Paris* publiait une polémique entre Bemetzrieder et J.-B. de Laborde : ce dernier se voyait reprocher d'avoir omis de citer le nom de Bemetzrieder parmi les « auteurs de traités de composition », dans le prospectus annonçant la parution de l'*Essai sur la musique* [73].

L'année suivante, Bemetzrieder tenta de concilier ces deux activités de « réformateur » et de professeur de musique, en concevant le *Projet d'une Académie, d'une École et d'une Administration pour l'Opéra,* déjà esquissé dans les *Réflexions* de 1778. Certes, le moment pouvait paraître favorable : la querelle entre Gluckistes et Piccinistes battait son plein (Gluck quittera définitivement Paris le 7 octobre 1779), tandis que l'administration de l'Académie Royale de Musique traversait une crise grave, qui, après maintes péripéties, devait se conclure par un arrêt du Conseil d'État du 17 mars 1780,

---

71. *Journal de politique et de littérature,* 5 janvier 1777, 53-56. Ignoré des « diderotistes », ce texte a été récemment découvert et publié par Alexander JOVICEVICH, « A Forgotten Text by Diderot : a Review of the *Traité de Musique...* of Bemetzrieder », *French Review,* 46/2 (décembre 1972), 270-277.

72. *Correspondance littéraire,* éd. M. Tourneux, 16 vol. (Paris, 1877-1882), XI, p. 367-368.

73. *Journal de Paris,* 27 et 30 septembre, 19 octobre 1778 (respectivement p. 1078-79, 1090-91, 1170-71). Suite à cette polémique, l'*Essai sur la musique* consacrera finalement à Bemetzrieder une brève notice, qui tente de le ridiculiser complètement : par la citation d'un bref passage des *Réflexions sur les leçons de musique,* isolé du contexte qui seul lui donne un sens, Laborde laisse entendre que Bemetzrieder tient pour négligeables tous les écrits sur la musique qui l'ont précédé (J.-B. DE LABORDE, *Essai sur la musique* [Paris, 1780], III, p. 574).

retirant à la ville de Paris le privilège de l'Opéra pour le rendre au roi [74]. Ce projet de réforme, toutefois, n'eut pas plus de succès que les précédents [75]. De même, *Le Tolérantisme musical,* paru à la veille du départ de Gluck, semble être passé complètement inaperçu ; se situant en quelque sorte au-dessus de la mêlée, Bemetzrieder tentait ici de montrer que des musiques très différentes pouvaient et devaient être également comprises et acceptées.

Au printemps 1780, il publia un nouvel ouvrage pédagogique, le *Nouvel essai sur l'harmonie* ; l'année suivante parut une nouvelle édition des *Réflexions sur la musique,* puis, au mois de septembre, de nouvelles éditions du *Traité* de 1776 et du *Nouvel essai.* Brusquement, le 18 septembre 1781, Bemetzrieder quitta Paris, « pour différentes raisons, aussi impérieuses les unes que les autres » [76]. Nous ignorons quelles étaient ces raisons, qui tiennent peut-être surtout à des difficultés financières ; Bemetzrieder, en effet, semble avoir eu tendance à vivre au-dessus de ses moyens : dès 1769, sa femme, Élisabeth Malfagueyra, avait demandé et obtenu la séparation de biens, en raison des dettes contractées par son mari [77]. Par son départ précipité, celui-ci abandonnait, outre sa femme, sa fille, âgée de dix ans [78].

---

74. Cf. Gustave DESNOIRESTERRES, *Gluck et Piccini 1774-1800,* 2e éd. (Paris, 1875), p. 243-290 ; Arthur POUGIN, *Un directeur d'Opéra au XVIIIe siècle* (Paris, 1914), p. 54-70.

75. Nous n'en connaissons l'existence que grâce au propre témoignage de Bemetzrieder, qui relate en même temps ses efforts infructueux auprès de l'administration de l'Académie Royale de Musique (*Journal de mes rêveries,* p. 15 sq.). On ne trouve aucune trace de ce projet dans les archives de l'Opéra (Archives Nationales, AJ13 2, IV : Plans et projets de réorganisation, 1757-1790).

76. *Journal de mes rêveries,* p. 24.

77. Demande de séparation de biens faite le 13 février ; sentence rendue le 5 avril 1769 (Archives Nationales, Châtelet de Paris, Y 9086, 9260, 11956, 17737). Nous n'avons pu malheureusement retrouver l'acte de mariage.

78. Née le 12 juillet 1771, Agadreme Isabelle Bemetzrieder devait épouser Étienne Simon Bailly le 20 mars 1792, et décéder le 13 février 1800 (acte de baptême — sur lequel son père figure comme Avocat au Conseil Souverain d'Alsace — et acte de mariage : Archives de Paris, Reconstitution des Actes de l'État Civil ; acte de décès : Archives Nationales, Minutier Central, XXVII, 572 et L, 829). Elle eut un fils, Étienne, né le 25 octobre 1796 (Archives de Paris, Reconstitution des Actes de l'État Civil). Nous avons pu en outre retrouver de nombreuses pièces relatives à Élisabeth Malfagueyra, à partir de 1797. Après 1800, elle figure sur ces documents comme « Veuve Bemetzrieder » (son mari était encore bien vivant, mais ne lui avait donné aucune nouvelle depuis son départ de France en 1781). Entre autres documents, l'inventaire fait après son décès (1813) révèle qu'elle vivait dans une confortable aisance (Archives Nationales, Minutier Central, L, 810, 827, 829, 830, 844-846, 873, 874, 879, 882, 883, 895 ; inventaire après décès : L, 962).

De Paris, Bemetzrieder se rendit à Bruxelles [79], où il ne séjourna que quelques mois, puis à Londres : arrivé en février 1782, il devait s'y fixer et, selon toute probabilité, y finir ses jours. De 1782 à 1786, il déploya une intense activité pour se faire connaître comme professeur de musique ; ces efforts connurent un certain succès, si l'on en juge par le nombre impressionnant d'éditions différentes que connurent en peu de temps les trois nouveaux ouvrages publiés

79. *Journal de mes rêveries*, p. 24.

peu après son arrivée [80]. Mais, s'il réussit à attirer un nombre d'élèves suffisant pour le faire vivre, il ne parvint guère à s'introduire dans le monde musical ; outre le *Journal de mes rêveries*, une lettre du 5 mai 1782, vraisemblablement adressée à Charles Burney, témoigne de ses difficultés :

> Monsieur, en voilà une nouvelle édition de ma brochure [81], je vous prie d'en accepter un exemplaire. Pour cette fois je vous ai pas cité [82] ; vous faisant ma Cour dans la 1re, je comptais plaire aux Musiciens de Londres, je n'ai pas réussi ; je ne sais même pas comment vous avez pris ma démarche. Je ne suis pas moins flatté d'avoir fait votre connaissance, et il ne tiendra qu'à vous pour la rendre plus intime.
>
> J'ai l'honneur d'être très parfaitement
>
> Monsieur votre très humble
> serviteur [signature :] Bemetzrieder [83].

A partir de 1786, ses réflexions s'orientent vers la « philosophie », avec le *Plan d'un club de philosophes pour Londres, et, avec très peu de modifications, pour toutes les grandes villes du monde. Essai philosophique sur une nouvelle manière de tuer le tems*. Dès lors, s'il publie encore deux traités, pâles résumés de ses ouvrages antérieurs [84] ; s'il s'essaie à la composition, avec de brèves pièces à usage pédagogique, destinées à familiariser l'élève avec les différentes tonalités [85] ; si, par conséquent, il n'abandonne sans doute jamais la musique, elle cesse

---

80. Cf. cat. n° 8, 9 et 10.

81. Il s'agit de *Principes et méthodes de musique...*, deuxième édition de *Précis d'une nouvelle méthode pour enseigner les principes de la musique* [cat. 8.2 et 8.1].

82. Le destinataire probable de cette lettre se déduit de cette phrase ; on lit en effet dans la première édition (p. 10) : « Des Musiciens célèbres de cette ville applaudissent à ma méthode, leur jugement m'enhardit à vouloir professer la Musique à Londres » ; une note, disparue dans la deuxième édition, indiquait les noms de Burney, Abel et Sacchini. Il ne peut s'agir de Sacchini, qui était alors sur le point de partir pour Paris, s'il ne s'y trouvait déjà (cf. Adolphe JULLIEN, *La Cour et l'Opéra sous Louis XVI* [Paris, 1878], p. 12, 24, 37). Charles Burney, qui connaissait déjà le nom de Bemetzrieder, paraît un destinataire plus vraisemblable que C. F. Abel. En 1804, Bemetzrieder fera une nouvelle tentative auprès de Burney (cf. *infra*, p. 153). Notons que son nom n'apparaît pas dans l'index des correspondants de Burney (cf. Joyce HEMLOW, *op. cit.* [note 32]).

83. Cette lettre se trouve insérée dans *Principes et méthode de musique...* [cat. 8.2] : Londres, British Museum, 1042 k 22 (1). Fac-simile dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, I (1949), col. 1619-20. Aucune autre lettre de Bemetzrieder ne nous est parvenue.

84. Cat. n° 17, 19.

85. Cat. n° 11 à 16, 18, 20, 21.

néanmoins d'être son activité principale pour devenir progressivement, en 1803, « une charmante branche de [sa] profession » [86]. Se considérant avant tout comme un moraliste, il publie plusieurs brochures [87] dont la lecture, comme celle de son *Journal*, révèle qu'il perd peu à peu la raison, notamment sous le choc de la Révolution française : il en suit les développements avec passion, mais aussi avec crainte, sinon avec terreur, et estime devoir consacrer ses forces au rétablissement de la paix et à l'instauration de la tolérance universelle.

Ses dernières publications datent de 1803 [88]. L'année suivante, il offre à Charles Burney une de ses compositions, qu'il accompagne de son portrait dédicacé [89] : ultime tentative pour s'introduire auprès d'un musicien à qui, plus de trente ans auparavant, Diderot avait fait son éloge. On perd ensuite sa trace, pour apprendre qu'il se trouvait en prison en 1808 [90]. Il nous a été impossible d'apprendre la raison et la durée de cette incarcération, et nos recherches pour apprendre la date de sa mort sont elles aussi restées vaines [91].

CATALOGUE

La liste des ouvrages de Bemetzrieder, telle que nous avons pu la reconstituer, comporte 33 publications (aucun manuscrit n'a été retrouvé). Certes, le nombre total des titres parus sous son nom est

---

86. *A New Code for Gentlemen* [cat. n° 27], p. 1.

87. Cat. n° 23.2, 25, 26, 27.

88. Cat. n° 19.2 et 27. Notons toutefois que *The art of tuning our instruments* [cat. n° 22] est peut-être postérieur.

89. Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, K 67-29 (gravure de D. Orme, 1796, 215 × 200 mm). Nous le reproduisons p. 151 (cliché British Museum). — Texte de la dédicace : « Bemetzrieder's Compliments to / Dr Burney, begs he will accept the inclosed song, and favour the Author with an appointment to hear his / musical poem ; Mr. B. would wish he could deserve Dr Burney's Suffrage for this new production. / 1st November, 1804. N° 9, Grosvenor Row Chelsea. »

Ce portrait figure sur la page de titre de deux publications de Bemetzrieder (cat. nos 18 et 21).

90. Communication personnelle de Mrs. Margaret Swarbrick (Archives Department, City of Westminster Public Libraries), que nous tenons à remercier. — De 1800 à 1807, Bemetzrieder demeurait au 9, Grosvenor Row (Chelsea).

91. Fétis avance sans aucune preuve qu'« il vivait encore en 1816 » (*Biographie universelle...*, 2e éd., I [Paris, 1860], p. 331).

beaucoup plus élevé : c'est que certains ouvrages ont connu, généralement sous des titres différents, plusieurs émissions [92] ou éditions successives, parfois dans un laps de temps très bref (cf. par exemple cat. n° 9).

Pour établir ce catalogue, nous avons bien entendu utilisé la notice relative à Bemetzrieder dans le volume B VI[1] du Répertoire International des Sources Musicales, que notre travail avait d'ailleurs permis de compléter, peu avant sa publication (*Écrits Imprimés concernant la Musique*, 1, éd. François Lesure [Munich, 1971]). Toutefois, ne figurent dans ce volume ni les ouvrages parus après 1800, ni les quelques compositions de caractère pédagogique publiées par Bemetzrieder avant 1800 (cat. n°s 11 à 16, 18 ; curieusement, d'ailleurs, celles-ci ne figurent pas non plus dans le volume correspondant de la série A/I du RISM : *Einzelne Drucke vor 1800*, 1 [Kassel, 1971]).

Grâce à nos recherches à Bruxelles (Bibliothèque Royale), La Haye (Gemeente Museum), Londres (British Museum, Royal Academy of Music) et Oxford (Bodleian Library), grâce aussi aux microfilms et photocopies que nous ont fait parvenir les bibliothèques de New York (New York Public Library), Leipzig (Musikbibliothek der Stadt Leipzig), Philadelphie (American Philosophical Society Library), Rochester (Sibley Music Library, Eastman School of Music) et Washington (Library of Congress), nous avons pu prendre connaissance du texte de toutes les œuvres mentionnées ci-après.

Le catalogue est divisé en trois sections :

I. Ouvrages musicaux (n°s 1 à 22) ;
II. Ouvrages non musicaux (n°s 23 à 27) ;
III. Œuvres non retrouvées (n°s 28 à 33).

Dans chaque section, les ouvrages sont classés chronologiquement ; pour chacun d'entre eux (dans les sections I et II), nous donnons les renseignements suivants :

1. *Titre exact.*

2. *Nombre de pages.*

3. *Source(s) :* il s'agit du ou des exemplaires que nous avons personnellement consulté(s). De cat. 11 à 22, en raison de leur petit nombre, nous mentionnons tous les exemplaires conservés de chaque ouvrage (nous renvoyons au volume B VI[1] du RISM pour les lieux de dépôt de cat. 1 à 10, trop nombreux en général pour pouvoir être indiqués ici). — Abréviations : BN = Bibliothèque Nationale ; BM = British Museum.

92. Nous préférons employer « émission » plutôt que « publication » pour traduire le terme anglais correspondant, « *issue* » (en allemand : « *Auflage* ») ; ce terme désigne l'ensemble des exemplaires d'une édition qui constituent une unité du point de vue commercial (mise en vente). Le changement de la seule page de titre est généralement le critère déterminant dans l'identification d'une nouvelle émission (cf. I.A.M.L., *Guide for Dating Early Published Music*, éd. D. W. Krummel [Hackensack, N. J.-Kassel, 1974], p. 30-48, notamment p. 31 sq.).

4. *Date :* tous les ouvrages de Bemetzrieder parus à Paris (1771-1781) portent au moins un millésime. Dans la mesure du possible, nous précisons davantage la date de publication, à l'aide des privilèges royaux et des avis de publication parus dans la presse.

Les ouvrages parus à Londres jusqu'en 1787 portent une date. Après 1787, sept d'entre eux ne sont pas datés (cat. n°s 14 à 18, 21, 22). Nous avons tenté soit de préciser la date indiquée, soit de donner une date de publication au moins approximative, en utilisant :

— le dépouillement du *Entry Book of Copies in Stationers Hall,* 1786-1799 (Londres, The British Library, M/455, 20.c à 22) ;

— les adresses successives de Bemetzrieder à Londres ;

— les adresses des éditeurs (cf. Charles HUMPHRIES et William C. SMITH, *Music publishing in the British Isles...* [Londres, 1954, ^{2}/1970]) ;

— les listes d'œuvres retrouvées dans deux des ouvrages de Bemetzrieder (cf. cat. n° 11 et 12) et celles qui figurent sur trois pages de titre (cf. cat. n°s 18, 19.2 et 25).

Éventuellement :

5. La mention d'un *privilège* (Paris) ou d'un dépôt au *Stationers Hall* (Londres).

6. *Avis de publication* paru(s) dans la presse.

7. *Compte(s) rendu(s).*

8. *Note(s) :* remarque(s) relative(s) à la date de l'ouvrage, à son contenu, etc. Lorsqu'il y a lieu, référence au *Catalogue des livres de la Bibliothèque du Roi qui traitent de la musique* de Boisgelou, 5 vol., 1787 sqq. (Ms., Paris, BN, Rés. Vm^{8} 22 à 26) ; Bemetzrieder figure dans la « Table biographique des auteurs et compositeurs de musique... » avec ce curieux commentaire : « On a prétendu que la plupart des ouvrages qu'il a publiés sous son nom étaient du célèbre Diderot. Peut-être le philosophe a-t-il aidé le musicien du moins quant à la partie du style ».

I. OUVRAGES MUSICAUX

1. **Leçons de clavecin.**

LEÇONS / DE CLAVECIN / ET PRINCIPES / D'HARMONIE, / Par Mr BEMETZRIEDER. / A PARIS, / Chez BLUET, Libraire, Pont *Saint-Michel.* / ═══ / M. DCC. LXXI. / Avec Approbation, & Privilege du Roi. //

VIII, 362 p. N.B. Erreurs dans la pagination ; les pages sont ainsi numérotées : 1-106, 10, 108-204, 20, 206-319, 220, 321-62.

Source : Paris, BN : V 10 704.

Date : Approbation du manuscrit : 10 décembre 1770. Publication : fin mai-début juin 1771 (cf. *supra,* notes 30 et 34).

Privilège : Privilège spécial, pour trois ans, du 17 janvier 1771, registré le 30 mars 1771.

Avis de publication : Gazette de France, 1er juillet 1771, p. 424 ; *Catalogue hebdomadaire ou liste alphabétique des livres...,* 13 juillet 1771 ; *Affiches de province,* 8 janvier 1772 (avec un bref compte rendu).

Comptes rendus : Correspondance littéraire, 1er et 15 septembre 1771 (par Diderot ; cf. *supra,* note 19) ; *Mercure de France,* octobre 1771, II, p. 135-147 (largement inspiré du précédent).

Rééditions modernes : Cf. *supra,* note 3.

1.01 Adaptation espagnole :

LECCIONES / DE CLAVE, / Y PRINCIPIOS / DE HARMONIA. / POR D. BENITO BAILS, / Director de Matemáticas de la Real Academia de S. Fernando, / Individuo de las Reales Academias Española, de la Historia ; / Y de las Ciencias naturales y Artes de Barcelona. / MADRID. / Por D. JOACHIM IBARRA, Impresor de Camara de S.M / M. DDC. LXXV. / CON PRIVILEGIO DE S.M. //

VI, 291 p.

Source : Paris, BN : V 10705.

Date de publication : 1775.

Avis de publication : Journal encyclopédique, 1er mai 1779, p. 552.

Note : Libre adaptation, qui ne fait pas même référence à Diderot ; la forme dialoguée de l'ouvrage a été supprimée.

1.02 Traduction anglaise :

Music made Easy to Every Capacity, / IN A / SERIES OF DIALOGUES ; / Being / PRACTICAL LESSONS / FOR THE / HARPSICHORD, / LAID DOWN IN A NEW METHOD, / So as to render that Instrument so little difficult, that any Person, with common / Application, may play well ; become a thorough Proficient in the Principles of / Harmony ; and will compose Music, if they have a Genius for it, in less than a / Twelvemonth. / WRITTEN IN FRENCH BY / MONSIEUR BEMETZRIEDER, / MUSICK MASTER TO THE QUEEN OF FRANCE. / And published at PARIS, (with a Preface) by the Celebrated / MONSIEUR DIDEROT. / The Whole Translated, and adapted to the Use of the ENGLISH STUDENT, / BY GIFFARD BERNARD, M. A. / PERUSED AND APPROVED OF BY / DOCTOR BOYCE AND DOCTOR HOWARD. / —— / LONDON : / Printed by R. Ayre and G.

Moore, N° 5, Bridges-Street, Covent-Garden ; / and sold by W. Randall, Catharine-Street, Strand. / M DCC LXXVIII. / (Entered at Stationers' Hall.) //

[VI], VI, IV, 249 p.

Sources : Bruxelles, Bibliothèque Royale, Fonds Fétis : 6258 ; Londres, BM : 558* c 34 (2).

Date de publication : 1778-1779.

Compte rendu : The Monthly Review (Londres), LX (1779), p. 426-7.
D'après Nangle, ce compte rendu est dû à William Bowley (1728-1783), l'un des meilleurs amis de Charles Burney. Cf. Benjamin Christie NANGLE, *The Monthly Review First Series, 1749-1789. Index of contributors and articles* (Oxford, 1934).

Note 1 : L'ouvrage a été publié en trois parties. La première (pp. [1]-87, titre ci-dessus) porte la date de 1778 ; la deuxième (pp. 88-198) et la troisième (pp. 199-249) sont précédées chacune d'une page de titre non paginée (« Music made Easy to every Capacity. Part II [III.] »), qui porte la date de 1779.

Note 2 : La préface de Diderot et la forme dialoguée de l'original français ont été conservées. Quelques suppressions et modifications de détail.

Même édition (seules diffèrent la page de titre du volume et la liste des souscripteurs), 1785 :

[Même titre :]... PERUSED AND APPROVED OF BY THE LATE / DOCTOR BOYCE AND THE LATE DOCTOR HOWARD. / —— / PRINTED BY GEORGE BIGG, NEAT HOUSES, CHELSEA, / FOR MESSRS. BIRCHALL AND ANDREWS, NEW BOND STREET. / M DCC LXXXV. / (Entered at Stationers' Hall.) /

VIII, [VI,] IV, 249 p.

Sources : New York, Public Library : Drexel 3498 ; Rochester, Sibley Music Library, Eastman School of Music : MT 224 B 45 M.

2. **Lettre à MM. ***, musiciens de profession.**

LETTRE / DE / M. BEMETZRIEDER, / A MM. *** / MUSICIENS DE PROFESSION : OU / RÉPONSE / A quelques Objections qu'on a faites à sa / Méthode — Pratique, sa Théorie & son / Ouvrage sur l'Harmonie. / A PARIS, / Chez PISSOT Libraire, Quai de Conti. / M. DCC. LXXI. / Avec Approbation & Permission. //

48 p.

Source : Paris, BN : V 25 370.

Date : Approbation du manuscrit : 9 novembre 1771.

Note : Boisgelou, IV, n° 2706 D.

3. **Lettre à M. le baron de S***.**

LETTRE / DE / M. BEMETZRIEDER, / A M. LE BARON DE S***, / CONCERNANT LES DIÈZES ET LES BÉMOLS. //

14 p.

Source : Bruxelles, Bibliothèque Royale, Fonds Fétis : 6469 (seul exemplaire de nous connu).

Date : 1773 (à la fin du texte, p. 14 : « Paris ce 18 juin 1773 »).

Note : Le titre est pris à la première page, la page de titre n'ayant pas été conservée.

4. **Traité de musique.**

4.1. 1re édition.

[1er vol. :] TRAITÉ DE MUSIQUE, / CONCERNANT les Tons, les Harmonies, les / Accords & le Discours musical. / DÉDIÉ à Monseigneur le DUC DE / CHARTRES, / Prince du Sang ; / Par M. BEMETZRIEDER. / A PARIS, / Chez l'Auteur, rue des Saints-Peres, maison de Mr Bernard, près la rue de Verneuil. / Et chez PISSOT, Libraire, quai des Augustins. / 1776. / Avec Approbation, & Privilege du Roi. //

[3,] XXXVII, [3,] 261 p.

[2e vol. :] EXEMPLES / Du Traité de Musique / Concernant / les Tons, les Harmonies, les Accords / & le Discours Musical / Dédié / A Monseigneur / le Duc de Chartres / Prince du Sang / PAR / M. BEMETZRIEDER. / Gravé par Le Roy. / A PARIS / CHEZ L'AUTEUR, Rue des Sts Peres, Maison de / Mr Bernard près la Rue de Verneuil. / Et chez PISSOT, Libraire, Quai des Augustins. / 1776. / Avec Approbation & Privilege du Roy. //

VIII, 80 p. (planches).

Source : Paris, BN : V 25 372 (les deux volumes reliés en un). Signature autographe de l'auteur au dos de chacune des pages de titre.

Date : 1776. Approbation non datée.

Privilège : Privilège pour 6 ans, du 11 octobre 1776, registré le même jour.

Avis de publication : Gazette de France, 6 décembre 1776, p. 858 ; *Annonces, Affiches et Avis Divers,* 9 décembre 1776, p. 1122 ; *Almanach musical* pour 1777, p. 129 ; *Affiches de province,* 5 février 1777, p. 26 (avec un bref compte rendu).

Comptes rendus : Correspondance littéraire, novembre 1776 (cf. *supra,* note 72) ; *Journal des Sciences et des Beaux-Arts,* 1er janvier 1777, p. 80-81 ; *Journal*

de politique et de littérature, 5 janvier 1777, p. 53-56 (par Diderot ; cf. *supra,* note 71) ; *Mercure de France,* février 1777, p. 190-194.

Note : J. N. FORKEL (*Allgemeine Literatur der Musik* [Leipzig, 1792], p. 442) mentionne à tort une traduction anglaise par Giffard Bernard (Londres, 1779) : confusion évidente avec 1.02, qui se trouve reproduite dans la plupart des ouvrages de référence.

Même édition, en un volume (seule diffère la page de titre du volume) :

TRAITÉ / DE MUSIQUE, / CONCERNANT les Tons, les Harmonies, / les Accords & le Discours musical ; / DÉDIÉ à Monseigneur le DUC DE CHARTRES, / Prince du Sang : / Par M. BEMETZRIEDER. / Le Traité avec les Exemples gravés, se vend 9 liv. / broché en un Volume. / A PARIS, / Chez ONFROY, Libraire, quai des Augustins, / au Lys d'Or. / 1776. / Avec Approbation & Privilège du Roi. //

[3,] XXXVII, [3,] 261, VIII, 80 p. (planches)

Source : Paris, BN : 8° C² 108 (1).

Date : Mise en vente : 1779.

Privilège : Cf. *supra.*

Avis de publication : Gazette de France, 14 mai 1779, p. 180 :

« Onfroy, Libraire, quai des Augustins, donne avis qu'il vient d'acquérir les exemplaires restants du *Traité de Musique, avec les exemples gravés, par le sieur Bemetzrieder,* qu'il propose à 9 liv. les deux volumes, brochés en un. L'on trouve aussi chez lui *les Réflexions, avec méthode, sur les leçons de Musique, du même Auteur,* dont le prix est de 24 sols. »

Même avis paru dans : *Affiches de province,* 19 mai 1779, p. 79, et dans : *Annonces, Affiches et Avis Divers,* 21 mai 1779, p. 1125.

4.2. 2ᵉ édition.

TRAITÉ / DE MUSIQUE, / CONCERNANT / LES TONS, LES HARMONIES, LES ACCORDS / ET / LE DISCOURS MUSICAL ; / SECONDE ÉDITION. / Par M. BEMETZRIEDER. / Prix 6 livres. / A PARIS, / Chez l'AUTEUR, rue Neuve Saint Roch, près / celle des Moineaux ; / Et chez GUEFFIER, Libraire-Imprimeur, rue de / la Harpe. / M. DCC. LXXX. / Avec Approbation, & Privilège du Roi. //

VIII, 254, 80 p. (planches)

Source : Paris, BN : 8° C² 110 (1) (exemplaire incomplet : les 80 pages de planches manquent.)

Date : Approbation du manuscrit : 6 mai 1780. Publication : mai-juin 1780.

Privilège : Identique à celui de cat. 4.1.

Avis de publication : Catalogue hebdomadaire ou liste alphabétique des livres..., 17 juin 1780 ; *Almanach musical* pour 1781, pp. 168-9 (indique : « chez l'Auteur ; & Benoît Morin, Imprimeur-Libraire, rue S. Jacq. » ; cf. *infra*).

Note : La suppression de la dédicace et de l'introduction aux exemples musicaux, une nouvelle rédaction de l'Avertissement (qui passe de 37 à 8 pages) et un remaniement de la fin du *Traité* (qui passe de 261 à 254 pages) ont parmis de réduire du tiers le prix de vente de l'ouvrage : c'est du moins ce qu'explique Bemetzrieder dans l'Avertissement (p. VI).

Même édition (seule diffère la page de titre) :

TRAITÉ / DE MUSIQUE / SUR / LES ÉLÉMENTS / DE LA COMPOSITION / SECONDE ÉDITION. / Par M. BEMETZRIEDER. / Prix 6 livres, avec 80 planches gravées. / A PARIS, Chez BENOIT-MORIN, Imprimeur-Libraire, / rue Saint-Jacques, à la Vérité. / M. DCC. LXXXI. / Avec Approbation, & Privilège du Roi. //

VIII, 254, 80 p. (planches)

Source : Versailles, Bibliothèque municipale : Holmès, in-12, 65.

Date : Approbation du manuscrit : 6 septembre 1781.

Privilège : Privilège général, pour dix ans, du 11 avril 1781, pour « des ouvrages de musique de sa composition », registré le 12 avril. (Cf. *infra*, cat. 5.2. et 7.2).

Avis de publication : Almanach musical pour 1781, p. 168-9 (cf. *supra*).

5. **Réflexions sur les leçons de musique.**

5.1 1re édition.

RÉFLEXIONS / SUR / LES LEÇONS / DE MUSIQUE, / PAR M. BEMETZRIEDER. / A AMSTERDAM, / Et se trouve à PARIS, / Chez l'Auteur, ci-devant rue des SS. Pères, & / à présent, rue Neuve Saint-Roch, la porte / cochère à côté de la rue des Moineaux, / maison du Marchand de Dentelles. / —— / 1778. //

II-IV, 5-66 p.

Sources : Paris, BN : V 25 373 ; Paris, Bibliothèque de la Sorbonne : S.A.m.10 - 8°

Date de publication : Septembre 1778.

Privilège : Néant.

Avis de publication : Annonces, Affiches et Avis Divers, 21 septembre 1778, p. 1402 ; *Catalogue hebdomadaire ou liste alphabétique des livres...*, 17 octobre 1778 ; *Almanach musical* pour 1779, p. 131.

Note : Boisgelou, IV, n° 2706 D1 : « Mr Bemetz dans ses Réflex. sur les leçons de musique paroît en vouloir à l'Académie Rle de Musique qu'il regarde comme nulle. Il par [*sic*] de là pour en former une autre où les maîtres et les Professeurs seuls seront admis ».

Même édition (seule diffère la page de titre) :

RÉFLEXIONS / SUR / LES LEÇONS / DE MUSIQUE ; / Méthode pour enseigner la Lecture musicale, / l'accompagnement, l'exécution & les élémens / de la Composition, / par M. BEMETZRIEDER. / Prix 24 sols. / A AMSTERDAM, / Et se trouve à PARIS, / Chez ONFROY, Libraire, quai des Augustins, / au Lys d'Or. / 1778. //

II-IV, 5-66 p.

Source : Paris, BN : 8° C² 108 (2).

Date : Mise en vente : 1779 (cf. cat. 4.1.).

Privilège : Néant.

Avis de publication : Cf. cat. 4.1.

5.2. 2e édition.

MÉTHODE / ET / RÉFLEXIONS / SUR LES LEÇONS / DE MUSIQUE. / NOUVELLE ÉDITION. / DÉDIÉES / A M. LE COMTE DE MESLAY-LE-VIDAME, / Président de la Chambre des Comptes de Paris, & c. / Par M. BEMETZRIEDER. / —— / PRIX, 3 liv. avec six Planches gravées sur la Science des / Accords, & sur l'Accompagnement de la basse chiffrée./ —— / A PARIS, / Chez l'AUTEUR, / Et chez MOUTARD, Imprimeur-Libraire de la REINE, Hotel / de Cluny, rue des Mathurins. / ═══ / M. DCC. LXXXI. / Avec Approbation & Privilège du Roy. //

[2,] 127, [3,].VI p. (planches)

Sources : Paris, BN : V 31 857 ; Paris, Bibliothèque de la Sorbonne : S.A.m.11 - 8°

Date : Approbation du manuscrit : 21 mars 1781. Publication : avril 1781.

Privilège : Privilège général, pour dix ans, du 11 avril 1781, pour « des ouvrages de musique de sa composition », registré le 12 avril. (Cf. cat. 4.2, 2e émission, et 7.2).

Avis de publication : Annonces, Affiches et Avis Divers, 19 avril 1781, p. 913-4 (avec un bref compte rendu).

Même édition (et même privilège ; seule diffère la page de titre) :

[Même titre :] ...A PARIS, / Chez l'AUTEUR, / Et chez ONFROY, Libraire, Quai des Augustin, / au Lys d'Or. / M. DCC. LXXXI. / Avec Approbation, & Privilège du Roi. //

[2,] 127, [3,] VI p. (planches)

Sources : Paris, BN : 8° B 2875 ; 8° C 109.

Avis de publication : Gazette de France, 27 avril 1781, p. 152 ; *Mercure de France,* mai 1781, p. 85 ; *Catalogue hebdomadaire ou liste alphabétique des livres...,* 5 mai 1781.

Même édition :

MÉTHODE / ET RÉFLEXIONS / SUR LES LEÇONS / DE MUSIQUE. / NOUVELLE ÉDITION. / PAR M. BEMETZRIEDER. / Prix 3 livres, avec 6 Planches gravées sur la Science des / Accords, & sur l'Accompagnement de la basse chiffrée. / —— / A PARIS, / Chez BENOIT MORIN, Imprimeur-Libraire, / rue Saint-Jacques, à la Vérité. / M. DCC. LXXXI. / Avec Approbation, & Privilège du Roi. //

127, [3,) VI p. (planches)

Source : Paris, Bibliothèque de l'U.E.R. de Musicologie, Université de Paris-Sorbonne : N 44.

Compte rendu : Almanach musical pour 1782, p. 209-213.

Note : Même privilège que ci-dessus. La dédicace a disparu.

6. **Le tolérantisme musical.**

LE / TOLÉRANTISME MUSICAL, / PAR M. BEMETZRIEDER. / A PARIS, / Chez l'AUTEUR, rue Neuve-Saint-Roch, près / celle des Moineaux. / Et chez ONFROY, Libraire, Quai des Augustins, / au Lys d'Or. / 1779. //

32 p.

Sources : Paris, BN : 8° B 1255 ; V 7310 ; Vz 1782.

Date : Approbation du manuscrit : 24 septembre 1779. Permis d'imprimer : 25 septembre 1779.

Avis de publication : Catalogue hebdomadaire ou liste alphabétique des livres..., 2 octobre 1779.

7. **Nouvel essai sur l'harmonie.**

7.1. 1re édition.

[1er vol. :] NOUVEL ESSAI / SUR L'HARMONIE, / Suite du Traité de Musique, / DÉDIÉ A MONSEIGNEUR / LE DUC DE CHARTRES, / PRINCE DU SANG. / PAR M. BEMETZRIEDER. / A PARIS, / Chez

l'AUTEUR, rue Neuve S. Roch, près celle des / Moineaux. / Et chez ONFROY, Libraire, Quai des Augustins, / au Lys d'Or. / M. DCC. LXXIX. / Avec Approbation, & Privilege du Roi. //

286 p.

Sources : Paris, BN : V 25 374 ; Vmc 1083 ; L 3012.

Note : Boisgelou, IV, 2706 E : « L'auteur entreprend de prouver qu'il existe une syntaxe et une véritable rhétorique musicale ».

[2e vol. :] EXEMPLES / DES PRINCIPAUX ÉLÉMENTS / DE LA COMPOSITION MUSICALE, / ADDITION AU NOUVEL ESSAI SUR L'HARMONIE, / Par M. BEMETZRIEDER. / Prix 3 liv. & 6 liv. avec le nouvel Essai. / A PARIS, / Chez l'AUTEUR, rue Neuve-Saint-Roch, près celle des Moineaux. / Et chez ONFROY, Libraire, Quai des Augustins, au Lys d'Or. / M. DCC. LXXX. / Avec Approbation, & Privilege du Roi. //

VIII, 20 p. (planches)

Source : Paris, BN : 4° C² 101 ; V 12 025.

Date : Approbation du manuscrit (1er vol.) : 18 février 1780. Publication : fin février-mars 1780 (1er vol.) ; mai 1780 (2e vol.).

Privilège : ?

Avis de publication : 1er vol. : *Catalogue hebdomadaire ou liste alphabétique des livres...*, 25 mars 1780 ; *Mercure de France,* 1er avril 1780, p. 48.
2e vol. : *Gazette de France,* 9 juin 1780, p ; 222 ; *Journal de Paris,* 3 juin 1780, p. 635.
1er et 2e vol. : *Almanach musical* pour 1781, p. 169 (cf. ci-dessus, cat. 4.2.).

Compte rendu : Mercure de France, mars 1781, p. 24-28.

7.2. 2e édition.

NOUVEL ESSAI / SUR / L'HARMONIE ; / OBSERVATIONS sur l'ordonnance des Tons / & sur la succession des Harmonies dans / la construction musicale, suivant les Règles de la Syntaxe & de la Rhétorique. / SECONDE ÉDITION. / PAR M. BEMETZRIEDER. / Prix 6 livres avec 20 Planches gravées. / A PARIS, Chez BENOIT MORIN, Imprimeur-Libraire, / rue Saint-Jacques, à la Vérité. / M. DCC. LXXXI. / Avec Approbation, & Privilege du Roi. //

286, XI, 20 p. (planches)

Source : Paris, BN : V 25 375.

Privilège : Cf. cat. 4.2 et 5.2.

Note : Modifications apportées au texte de la 1re édition : suppression de la dédicace, nouvelle rédaction de l'« Avertissement » (pp. 5-9) et du texte d'introduction aux planches (pp. I-IX).

8. **Précis d'une nouvelle méthode...**

8.1. 1re édition.

[p. 2] PRÉCIS / D'UNE NOUVELLE MÉTHODE / Pour Enseigner les / PRINCIPES de la MUSIQUE. / Concernant L'ART de MODULER, L'ACCOMPAGNEMENT, / ET LA COMPOSITION. / —— / Par M. BEMETZRIEDER. / —— / A LONDRES. / Chez l'AUTEUR, N° 2, Stephen-Street, Rathbone-Place ; / Chez MM. BREMNER, Marchand de Musique, Strand ; / RANDALL, Marchande de Musique, Catherine-Street, Strand ; / LONGMAN & BRODERIP, N° 26, Cheapside ; / BOISSIÈRE, Librairie, St. James's [*sic*] Street ; P. ELMSLY, Libraire, vis-à-vis Southampton-Street. / M DCC LXXXII. //

[p. 3] ABSTRACT / OF A / NEW METHOD OF TEACHING / THE / PRINCIPLES of MUSIC, / Respecting the ART of MODULATION, ACCOMPANYMENT, / AND COMPOSITION. / —— / By M. BEMETZRIEDER. / —— /LONDON : / Printed for and Sold by the AUTHOR, N° 2, Stephen- / Street, Rathbone-Place, and sold at... / MM. BREMNER's Music Shop, Strand ; / RANDALL's Music Shop, Catherine-Street, Strand ; /LONGMAN's and BRODERIP's, N° 26, Cheapside ; By BOISSIERE, Bookseller, St. James's [*sic*] Street ; / And by P. ELMSLY, opposite Southampton-Street, Strand. / M DCC LXXXII. //

55 p.

Sources : Londres, BM : 1042 h 6 (6) ; 1042 h 33.

Date : début 1782.

Note : texte bilingue, résumant celui de cat. 5.2.

8.2. 2e édition

[p. 2] PRINCIPES / ET / MÉTHODE de MUSIQUE, / Concernant / L'ART DE MODULER, / L'ACCOMPAGNEMENT, / ET LA COMPOSITION. / —— / Par M. BEMETZRIEDER. / —— / A LONDRES. / Chez l'AUTEUR, N° 2, Stephen-Street, Rathbone-Place. / Et chez les Marchands de Musique & Libraires du / Strand, de Cheapside, Piccadilly, Hay-Market, &c. &c. / M DCC LXXXII. //

[p. 3] PRINCIPLES / AND / METHOD of MUSIC, / Respecting / The ART of MODULATION, / ACCOMPANYMENT, / And COMPOSITION. / —— / By M. BEMETZRIEDER. / —— / LONDON : / Printed for and Sold by the AUTHOR, N° 2, Stephen-Street, Rathbone-Place. / And Sold by the Music- and Book-sellers in the / Strand, Cheapside, Piccadilly, Hay-Market, &c. &c. / M DCC LXXXII. //

55 p.

Source : Londres, BM : 1042 k 22 (1) (seul exemplaire de nous connu).

Date : Avril-mai 1782. L'exemplaire conservé est accompagné d'une lettre autographe d'envoi, datée du 5 mai 1782, dont le destinataire est vraisemblablement Charles Burney (cf. *supra,* p. 152 et notes 81 à 83).

Note : Texte bilingue, reprenant pour l'essentiel celui de la 1re édition (quelques modifications de détail, pp. 8-10).

9. **Précis des talens...**

9.1. 1re édition

PRÉCIS / DES TALENS / ET / DU SAVOIR / DU MUSICIEN / AVEC / Une méthode qui peut guider l'Amateur dans / son étude. / —— / Par M. BEMETZRIEDER, / Professeur en Musique. / —— / A LONDRES. / Chez l'AUTEUR, [*ms. :* N° Stephen Street rathbone place] / Chez MM. / P. ELMSLY, Libraire, vis-à-vis, Southampton-Street, Strand ; / LONGMAN & BRODERIP, Mds de Musique, N° 26, Cheapside ; / & N° 13, Hay-Market. / THOMPSON, Md de Musique, N° 75, St. Paul's Church-Yard ; / M DCC LXXXII. //

65 p.

Source : Bruxelles, Bibliothèque Royale, Fonds Fétis : 6473 bis (seul exemplaire de nous connu).

Date : Automne 1782 (cf. infra, cat. 10.1, note 2).

Même édition (seule diffère la page de titre), 1783 :

PRÉCIS / Des Talens & du Savoir / Du MUSICIEN, / AVEC / Une NOUVELLE MÉTHODE / Qui peut guider l'Amateur dans son Étude. / Par M. BEMETZRIEDER. / —— / A LONDRES : / Chez l'AUTEUR, N° 2, Stephen-Street, Rathbone-Place. / ET / Aux Adresses ordinaires de Livres & de Musique. / M DCC LXXXIII. / [*ms. :* 1 s. — 6 pence] /

65 p.

Sources : Paris, BN : 8° B 3347 ; La Haye, Gemeente Museum (seuls exemplaires de nous connus).

Même édition (seule la page de titre diffère), 1783 :

PRÉCIS / D'UNE NOUVELLE MÉTHODE / DE MUSIQUE. / —— / Les différentes Branches du Savoir Musical sont / séparées, définies, éclaircies & arrangées suivant / l'Ordre naturel. / —— / Par M. BEMETZRIEDER. / —— / A LONDRES : / Se vend chez l'AUTEUR, N° 2, Stephen-Street, Rathbone-Place. / (Price One Shilling.) / N.B. Les Musiciens, Libraires & Marchands de Musique, / en Ville & en Province, qui voudront vendre cette Bro- / chure, pourront en avoir des Exemplaires chez l'Auteur / aux Conditions ordinaires. / M DCC LXXXII. //

65 p.

Source : Londres, BM : 1042 k 23 (1).

Traduction anglaise :

ACCOUNT / Of a NEW WAY of considering / MUSICK, / And TEACHING it. / By Mr. BEMETZRIEDER, / Professor of Musick. / Being a Translation of his Work, entitled, / Précis des Talens & du Savoir du Musicien, / avec une Méthode qui peut guider l'Amateur dans son Étude. / Which Work is intented to serve as an Explanation of, / and Companion to his / New Lessons for the Harpsichord. / —— / LONDON : / Printed for and Sold by the AUTHOR, [*ms.* : N° 2, Stephen Street / rathbone place.] / Sold also by / P. ELMSLY, opposite Southampton-Street, Strand ; / LONGMAN and BRODERIP, Musick Sellers, N° 26, / Cheapside, and N° 13, Haymarket ; / THOMPSON, Musick Seller, N° 75, St. Paul's Church-Yard. / M DCC LXXXIII. //

IV, 62 p.

Sources : Londres, British Museum : 1042 h 6 (7) ; New York, New York Public Library : * MKFM (seuls exemplaires de nous connus).

Même édition (seule la page de titre diffère), 1783 :

ABSTRACT /Of the Talents and Knowledge / Of a MUSICIAN, / WITH / A NEW METHOD / Which may enlighten the Amateurs in their / Musical Studies. / —- / By Mr. BEMETZRIEDER. / —— / LONDON : / Printed and Sold by the AUTHOR, N° 2, Stephen- / Street, Rathbone-Place. / And may also be had / At all Booksellers and in all Musick Shops. / M DCC LXXXIII. //

IV, 62 p.

Source : Philadelphie, American Philosophical Society Library (seul exemplaire de nous connu).

Même édition (seule la page de titre diffère), 1783 :

COMPENDIUM / OF A NEW METHOD / OF MUSIC. / —— / The various Branches of Musical Knowledge / are separated, defined, illustrated and arranged / according to the natural Order. / —— / By M. BEMETZRIEDER. / —— / LONDON : / Printed for and Sold by the AUTHOR, N° 2, Stephen-Street, / Rathbone Place. / (Price One Shilling.) / N.B. Musicians, Booksellers and Music-Sellers, in Town / and Country, who chuse to sell this Pamphlet, may have / Copies at the Author's on the usual Terms. / M DCC LXXXIII. //

IV, 62 p.

Source : Londres, BM : 557 * c 19 (8).

9.2. 2e édition.

PRECIS / D'UNE NOUVELLE / METHODE DE MUSIQUE ; / CONTENANT / UNE NOTICE DE TOUTES LES DIFFERENTES / BRANCHES DU SAVOIR MUSICAL, / AVEC LES / PRINCIPES ET

LA METHODE D'ENSEIGNER DE / L'AUTEUR, / PAR / M. BEMETZRIEDER. / —— / A LONDRES, / SE VEND CHEZ L'AUTEUR, N° I, WARDOUR-STREET, / SOHO, PRES OXFORD-STREET. //

65 p.

Source : Paris, Bibliothèque de la Sorbonne : C 554 (1) – 8°.

Date : 1785 (d'après la liste des œuvres de l'auteur publiée avec cat. 11 et 12) ; cf. *infra,* cat. 10.2, 2e émission.

Note : Nouvel « Avertissement », pp. 1-5. Le reste du texte est identique à celui de la 1re édition.

10. **Nouvelles leçons de clavecin.**

10.1 1re édition.

NOUVELLES LEÇONS / de / CLAVECIN / NEW LESSONS / for the / HARPSICHORD, / DÉDIÉES / A Son Excellence Monsieur le Comte de Bruhl / Envoyé Extraordinaire de Saxe auprès de S.M. Bque / PAR M. BEMETZRIEDER, / Professeur en Musique. / LONDON / Printed for and Sold by the Author [*ms. :* N° 2 Stephen Street, Rathbone Place.] / and to be had / At Longman & Broderips Music Shop N° 26 Cheapside & N° 13 Hay Market. / At Thompsons Music Shop N° 75 St Pauls Church Yard. / And by P. Elmsly, Bookseller, Opposite Southampton Street Strand. / 1782. //

IV, 120, XV p. (planches)

Source : Paris, BN : Vm8s 22.

Date : Fin 1782-1783 (cf. notes 1 et 2 ci-dessous) ; la dédicace est datée du 14 novembre 1782.

Avis de publication : Annonces, Affiches et Avis Divers, 6 mai 1783, pp. 1102-1103 ; *Journal des Sçavans,* juin 1783, p. 377 (avec un bref compte rendu).

Note 1 : L'ouvrage comprend 4 parties. La 1re et la 2e parties (pp. 1-20, 21-68) portent la date de 1782 ; la 3e et la 4e parties (pp. 69-88, 89-120) portent celle de 1783. Le texte est partiellement bilingue.

Note 2 : On peut lire, p. 89, la note suivante :

« Annonçant cet ouvrage dans son précurseur (le *Précis des Talens & du Savoir du Musicien*) je n'ai promis qu'une planche sur les systèmes de musique, qui devait terminer la troisième partie & finir l'ouvrage. Travaillant à cette planche au mois de décembre dernier, j'ai trouvé une nouvelle manière d'expliquer la musique ; développant ma découverte, j'ai vu qu'elle fondait la musique géométriquement, & qu'elle appuyait les principes & la méthode de cet ouvrage ; j'ai cru pouvoir retarder sa

publication pour le rendre aussi recommandable aux yeux des savans, que je le crois intéressant pour tous ceux qui veulent apprendre la musique (...) 1783. »

Note 3 : Boisgelou, II, n° 2099.

Même édition (seule la page de titre diffère), 1782 :

[Même titre, mais l'adresse de Bemetzrieder est imprimée et non manuscrite :] ... At Thompsons Music Shop N° 75 St Pauls Church Yard / At Babbs Music Shop N° 132 Oxford Road. / & at all the Music Shops in Town & Country. / 1782 / [*ms. :* Prix 24] //

IV, 88 p.

Source : Paris, BN : 4° C² 98 (incomplet : manque la 4e partie).

Même édition (seule la page de titre diffère), 1783 :

NEW LESSONS FOR THE HARPSICHORD, / CONTAINING / THE PRINCIPLES AND ELEMENTS / Of MELODY and of HARMONY, / Laid open in an entirely new Manner. / INSTRUCTIONS / Which facilitate, enlighten, and abridge the Study of both Musical Performance and Composition. / WITH / A NEW GEOMETRICAL EXPLANATION / Of the Musical Scale, of the Modes and of the various Kinds of Musick, of the propagation of a Sound, of the / Phenomenon of Harmonicks or Replies of a Sonorous Body, &c. &c. / DEDICATED / To his Excellency the Count de BRUHL, / Envoy Extraordinary from SAXONY to his B. M. / By Mr. BEMETZRIEDER. / —— / LONDON : / Printed for and Sold by the Author, N° 2, Stephen-Street, Rathbone-Place. / And may also be had / At all Booksellers, and in every Music-Shop. / M DCC LXXXIII. //

IV, 120, XV p. (planches)

Source : Leipzig, Musikbibliothek der Stadt Leipzig.

10.2 2e édition

NOUVELLES LEÇONS DE CLAVECIN / OU / INSTRUCTIONS GÉNÉRALES / Sur la Musique Vocale & Instrumentale, sur la *Mélodie* et l'*Harmonie* ; / Sur l'*Accompagnement* & la *Composition*, &c. / SUIVIES / D'une NOUVELLE EXPLICATION GÉOMÉTRIQUE / De l'Échelle Musicale, / des Modes & des différens Genres de Musique. / DE LA PROPAGATION DE LA

NEW LESSONS FOR THE HARPSICHORD / OR / GENERAL INSTRUCTIONS / On Vocal and Instrumental Music, on *Melody* and *Harmony ;* / On *Thorough-Bass* and *Composition*, &c. / WITH / A NEW GEOMETRICAL EXPLANATION / Of the Musical Scale, / The Modes and various Kinds of Music. / THE PROPAGATION OF THE FOURTH, &c. / SECOND EDI-

QUARTE, &c. / SECONDE ÉDITION. / Augmentée d'une INTRODUCTION avec la qu'elle [*sic*] toute personne peut étudier / cet Ouvrage sans Maître, & faire les Progrès les plus rapides dans la *Pratique* / & dans la *Théorie* de la Musique. //

TION. / To which is added an INTRODUCTION by Means of which every one may / study this Work without the Help of a Master, and improve rapidly both in the / *Practice* and *Theory* of Music. /

—— / By M. BEMETZRIEDER, / LONDON : / Printed for and Sold by the Author, [*collette :* N° I, Wardour-Street, Soho.] (Price One Guinea) /

N.B. Les Musiciens, Libraires & Marchands de Musique, en Ville & en Province, qui vou- / dront vendre cet Ouvrage, pourront en avoir des Exemplaires chez l'Auteur aux Conditions / ordinaires. /

N.B. Musicians, Booksellers & Music-Sellers, in Town & Country, who chuse to sell / this Work, may have Copies at the Author's on the usual Terms. /

M DCC LXXXIII. //

XXX, 120, XV p. (planches)

Sources : Londres, BM : E 350 (2) ; Paris, BN : 4° C² 100.

Date : Fin 1783 (changement d'adresse de l'auteur).

Note : Nouvelle introduction (pp. I-XXX). Modifications page 89.

Même édition (seule la page de titre diffère) :

GENERAL INSTRUCTIONS IN MUSIC. / CONTAINING / Precepts and Examples / In / EVERY BRANCHE of the SCIENCE. / WITH A / NEW GEOMETRICAL EXPLANATION / Of the / MUSICAL SCALE, THE MODES and VARIOUS KINDS OF MUSIC. / The Whole calculated to / Elucidate and render Familiar the First Rudiments of Music, / FOR THE USE OF STUDENTS ; / As well as to enlarge the Knowledge of those who have already / attained to some Degree of Scientific Proficiency. / BY / M. BEMETZRIEDER. / —— / Price One Guinea. / LONDON : / Printed and sold by the AUTHOR, N° I, Wardour-Street, Soho, near Oxford-Street. //

XXX, 120, XV p. (planches)

Sources : Bruxelles, Bibliothèque Royale, Fonds Fétis : 5397 ; Londres, BM : Cup. 1251 a 24.

Date : 1785 (d'après l'adresse de l'auteur, et la liste des œuvres publiée avec cat. 11. et 12.) ; cf. cat. 9.2.

Note : Annotations manuscrites de l'auteur, pp. XXVII et 67.

10.3 3e édition

[1er vol. :] Nouvelles Leçons / DE / CLAVECIN ou PIANO-FORTE / PAR Mr BEMETZRIEDER / 1re Partie / l'Art de bien lire la Musique 7f 10 s / 2de Partie / la Science et la Pratique de l'Harmonie 12f / Prix ensemble 18f franc de port. / Propriété de l'Éditeur. / A Paris, chez P. PORRO, Rue Beaurepaire, N° 16 au Magazin de Musique, Instrumens et Cordes. / [*cotage :*] 33 //

21 p.

Source : Paris, BN : L 10247 (1)

[2e vol. :] La Science et la Pratique / DE L'HARMONIE / A la portée de tout le Monde / Executables sur le PIANO et la HARPE / PAR / Mr BEMETZRIEDER / Prix 12f port franc. / Propriété de l'Éditeur. / A PARIS, chez P. PORRO, Rue Beaurepaire, N° 16. au Magazin de Musique, Instrumens et Cordes. //

48 p.

Source : Paris, BN : 4° C2 102.

Date : c. 1798.

Avis de publication : 2e vol. : *Journal général de la littérature de France,* I (1798), p. 191 (le prix indiqué est de 9 f.).

Note : Le 1er vol. reprend le texte de la 1re partie, le 2e vol. celui de la 2e partie de cat. 10.1 (en français seulement).

11. **A Specimen of composition.**

Mr Bemetzrieder's Opera 7ma / being / A SPECIMEN of COMPOSITION / useful / to the PERFORMER and SINGER / and / very curious for a Composer / LONDON / Printed for and sold by the Author N° 1. Wardour Street. Soho. //

12 p.

Sources : La Haye, Gemeente Museum : G B 3 (relié avec cat. 12) ; Londres, BM : h. 141 n. (2).

Date : 1786.

Note : L'exemplaire de La Haye comporte la date manuscrite « 1786 », et contient une liste des œuvres de l'auteur.

2e édition : cf. cat. 14.

12. **Humble petition...**

HUMBLE PETITION / of / SOPHIA, FRANCES and LOUISIA B*** / To the Honourable Chiefs / of / The three Musical Armies, / who / Guard the Vineyard in England ; / with / THE ANSWER / of / Signor IOCARONELLI, Doctor F SHARP, and meinherr ACHENHOCHENDORFF. / REPLY and ANSWER. / by Mr. BEMETZRIEDER. / Opusculum VIII^{vum} / LONDON / Printed for and sold by the Author N° 1. Wardour Street, Soho. / 1786. //

3 p.

Sources : La Haye, Gemeente Museum : G B 3 (relié avec cat. 11). Cet exemplaire contient, collée en regard de la page de titre, une liste des œuvres de l'auteur (identique à celle que contient l'exemplaire de La Haye de cat. 11).

Londres, BM : G 353 (4) ; Oxford, Bodleian Library : Mus. Voc. I 62 (32). Ces deux exemplaires comportent un titre légèrement différent : « REPLY and ANSWER. / by » est remplacé par la mention manuscrite « Moreover a Reply and Answer / by » ; l'avant-dernière ligne (adresse) est manuscrite. D'autre part, ils contiennent une liste des œuvres de l'auteur (plus sommaire que celle de l'exemplaire de La Haye).

Cambridge, University Library (n'a pu être examiné).

Date : 1786. *Entry Book of Copies in Stationers Hall,* 23 septembre 1786.

2e édition : cf. cat. 14.

13. **The ABCD of Music.**

THE / A B C D of MUSIC. / a / LESSON / for / The Organ, Harpsichord or Piano-Forte. / by / Mr. BEMETZRIEDER / LONDON / Printed for and sold by the Author N° 37. NORTH AUDLEY STREET, / GROSVENOR SQUARE. Sold also in the Music Shops. / At the Author's may also be had, 1 st His Opera 7ma and 8va / containing curious and useful Lessons for the Singer, Performer and / Student in Composition 2^{d} His general Treatise on Music, in French and / English. 3^{d} The Compendium of his method of teaching Music, in French or / in English. 4th His philosophical Essay on a new way of killing the Time, / in French. / 1787. / ═══ //

4 p.

Source : La Haye, Gemeente Museum : 10 B 43.
Date : 1787.

2e édition : cf. cat. 14.

14. **Fugue, sextuor, sonatinas...**

Mr BEMETZRIEDER'S / FUGUE, SEXTUOR, / SONATINAS, DUETS, TRIOS, QUARTETS, QUINTETS & SEPTUORS. / for the / Harpsichord, Organ & Voice. / —— / London, N° 37, North Audley Street, Grosvenor Square. / —— //

16 p.

Source : Washington, Library of Congress : MT 40.A2B49.

Date : 1787-1792 (d'après l'adresse de l'auteur).

Note : Réédition, sans changement, de cat. 11 (pp. 1-3, 6-9 et 13-16), 12 (pp. 4-5) et 13 (pp. 10-12).

15. **A new singing book.**

A New / SINGING BOOK / IN FRENCH AND ENGLISH / CONTAINING, besides the Ordinary Rudiments, / 1st A new principle for transposing and solfaing easily all Cliffs, with Examples for and in all Keys. / 2nd The Pitch or Diapason and extent of all Voices ; their comparison with the Harpsichord and Violin. / 3rd. An easy method for transposing a song and a catch. / with / TWENTY EIGHT SONGS CATCHES & GLEES / Dedicated by Permission to / Miss Sophia / and / Miss D. BLACKWOOD. / By Mr Bemetzrieder / —— Price 5^{s} / LONDON / Printed for, and Sold by, the AUTHOR, N° 36 High Street, St Mary-le-Bone. //

20 p.

Source : Washington, Library of Congress : MT 252.B4 (relié avec cat. 16).

Date : 1792-1799 (d'après l'adresse de l'auteur). Vraisemblablement antérieur à 1795, car ne se trouve pas mentionné sur la page de titre de cat. 25. Il s'agit, avec 16, de la dernière œuvre musicale de Bemetzrieder publiée chez l'auteur. La date probable est donc : 1792-1794.

16. **The gamut and common chord.**

The Gamut AND Common Chord / in all Keys / Fingered for the Harpsichord / With VARIOUS LESSONS FROM DIFFERENT AUTHORS / FOR YOUNG SCHOLARS / DEDICATED BY PERMISSION / TO / MISS PIERREPONT / By Mr Bemetzrieder / —— Price 6^{s} / LONDON / Printed for, and Sold by, the AUTHOR, / N° 36, High Street, St Mary-le-Bone. //

33 p.

Source : Washington, Library of Congress : MT 252.B4 (relié avec cat. 15).

Date : Cf. cat. 15.

17. **A new guide to music.**

A New / GUIDE TO MUSIC, / In FRENCH and ENGLISH, / Containing, besides the ordinary Rudiments, / 1st The Science of Sharps, Flats, all Keys and all Cliffs 2d The Method of reading Music in Score / 3d An easy Method for transposing a Tune and a Lesson. 4th Instructions on Harmony and the Art of / Composing little Preludes before a Lesson, with Twenty Four Lessons for the Use of Young Beginners / The Examples to begin and improve the Scholars in all Branches / DEDICATED by PERMISSION, / to / MISS A. and M. RUSSELS, / by Mr Bemetzrieder, / —— Price 6s / LONDON / Printed by G. Goulding, N° 6, James Street, Covent Garden. //

22 p.

Source : New York, New York Public Library : Drexel 5834.

Date : 1795-1798 (d'après l'adresse de l'éditeur).

18. **The art of modulating.**

THE ART OF MODULATING ILLUSTRATED / IN / One Grand Lesson, and two Preludes / for the / PIANO-FORTE, HARPSICHORD or ORGAN, / By / [*portrait gravé de l'auteur, portant la date de 1796*] / Bemetzrieder / / Price 10s6d / London. Printed by T. Skillern, N° 17, St Martins Lane. / Sold also by Messieurs / Goulding. Longman & Broderip, Preston & Son, Birchall, Dale, Smart, Corri & Dussek. / Nota. Mr B's Illustration on the Art of Writing Music : / Short Preludes for all Keys ; Minuet Allemand Organ Sextuor & Fugue ; New Guide to Music ; / Select Lessons in all Score Cliffs ; Old Vocal Delights ; & New Singing Book ; are now Printed by / Messrs Goulding & Skillern ; But Music made easy to every Capacity & his general Instructions are out of Print. //

39 p.

Sources : Londres, BM : h 75 ; Rochester, Sibley Music Library, Eastman School of Music.

Date : 1796-1798 (d'après : 1. les noms et adresses des éditeurs ; 2. la date du portrait qui orne le titre).

19. **A complete treatise on music.**

19.1 1re édition.

[1er vol. :] A / COMPLETE TREATISE ON MUSIC. / THE / Precepts and Examples/ IN TWO SEPARATE BOOKS / —— / THE BOOK OF PRECEPTS. / —— / London : / PRINTED FOR THE SUBCRIBERS TO Mr. BEMETZRIEDER's NEW YORKS, / By THOMAS RICKABY, PETERSBOROUGH-COURT, / FLEET-STREET. / AND MAY BE HAD OF THE AUTHOR, N° 45,

OXFORD-STREET, LONDON ; / And No. 9 Grosvenor-Row, Chelsea. / 1800.//

24 p.

[2e vol. :] BOOK of EXAMPLES. / for the first Part of Dr Bemetzrieder's / New Treatise, / being an illustration of the Science of Cliffs, / Keys, Time, Gamut and Harmony. / LONDON. / [...] / January 1803. //

4 p.

Sources : Londres, BM : 558 c 36 (3) ; Oxford, Bodleian Library : Mus. Instr. I, 12 (15).

Date : 1er vol. : 1800 ; 2e vol. : 1803.

Note 1 : Le titre du 2e vol. est pris à la première page.

Note 2 : Ces deux volumes constituent la première partie, seule conservée (et vraisemblablement seule publiée) d'un ouvrage qui devait en comporter trois. En voici le sommaire, tel qu'il figure au début du 1er vol. :

« First part : the principles and method which make easy the reading, playing, solfaing, and singing.

Second part : on thorough bass, accompanyment, the prelude, and the art of playing and singing well.

Third part : on tranposition, composition, and the musical proportions. »

19.2. 2e édition.

A New Short & Easy Way / to Various Branches of the Musical Science / particularly to the / SOLFA AND TRANSPOSITION / Dedicated to / Lady Dallas. / By Dr BEMETZRIEDER / Teacher of the piano forte, Thorough Bass, Art of modulating and transposing, and of the Solfa and Singing Music at Sight. / LONDON PRINTED FOR THE AUTHOR. / and sold by / Monzani and Cimador, 2, Pall Mall. Smart, 331 Oxford Street, and Caulfield, 436 Strand. / Where also may be had by the same Author, / Twelve Lessons for the Piano Forte, Price 4s A March to and from Egypt, 1s / Here's to the King and first Consul, a Song on the 29th April, 1802, 1s / NB. Bemetzrieder's Instructions on Singing, the Piano Forte and Thorough Bass, with / his Variations on the Gamut and Common chord, are printed for Goulding and Co. 45, Pall Mall. / All his other works may be had of him at his House, No 9, Grosvenor Row, Chelsea. / entered at Stationer's Hall, february 1803. //

6 p.

Source : Oxford, Bodleian Library : Mus. Instr., I, 12 (14).

Date : 1803.

Note : Réimpression des exemples de la 1re édition (19.1), le 1er vol. étant ici résumé en une page.

20. **Twelve lessons for the piano forte.**

Twelve Lessons / for the / PIANO FORTE, / Composed and Dedicated to / Miss Caroline Dawkins, / by / Dr BEMETZRIEDER. / LONDON Pr. 4s / Publish'd for the Author by J. & H. Caulfield, N° 36, Piccadily, / and Sold at the Music Shops / Entered at Stationers Hall December 1802. / Dr B attends Scholars for the Piano Forte. / Teaches also / The Vocal Solfa without playing the Notes ; / Singing with the Sholar's own Accompaniment ; / and the Science of Harmony for the Pedal Harp. / N° 9 Grosvenor Row. / Chelsea. //

11 p.

Sources : Londres, BM : g 132 (3) ; Oxford, Bodleian Library : Mus. Instr. I, 12 (17).

Date : 1802.

21. **Musical Poem.**

BEMETZRIEDER's / Musical Poem, * / FOR THE / VOICE and PIANO-FORTE, or HARP, / DEDICATED TO THE SUBSCRIBERS. / LONDON: Printed for the Author, by J. BARFIELD, 91. Wardour-Street, Soho / To be delivered only to Subscribers. / Subscription One Guinea, half to be paid an subscribing, and the other half on receiving the 3d Part. / —— Subscriptions received by the Author, 9, Grosvenor-Row, Chelsea, the Printer, and the Music Sellers. / * This Poem is an imitation of a Scene in the Temple of Delphos, — the Grand Priest revealing the Mysteries of / Orpheus to the Children consecrated to Apollo. //

16 p.

Sources : Oxford, Bodleian Library : Mus. Voc., I, 7 (30).

Date : Après 1800 (d'après adresse de l'auteur). Vraisemblablement contemporain de cat. 27 (1803), paru aussi par souscription chez le même éditeur.

Note 1 : Le titre est orné du même portrait que sur cat. 18.

Note 2 : La 2e et la 3e partie de ce « poème musical » n'ont pu être retrouvées ; sans doute n'ont-elles pas été publiées.

22. **The art of tuning our instruments.**

THE / Art of Tuning our Instruments. / MADE / Interesting & easy to all Students in Music, / And Dedicated to the Amateurs / Who like to tune occasionally their Piano fortes. / BY / Dr BEMETZRIEDER. / ——/ (LONDON) Price 3s / Printed by Goulding Phipps D'Almaine & Co 124, late 117 New Bond Street N° 7 Westmoreland Street Dublin. //

11 p.

Source : Washington, Library of Congress : MT 165.B32A7.

Date : 1808-1810 (d'après l'adresse de l'éditeur).

II. OUVRAGES NON MUSICAUX

23. **Essai philosophique.**

23.1. 1re édition.

PLAN / D'UN / CLUB DE PHILOSOPHES / POUR LONDRES, / Et, avec très peu de Modifications, / POUR TOUTES LES GRANDES VILLES DU MONDE. / ESSAI PHILOSOPHIQUE / SUR / UNE NOUVELLE MANIÈRE / DE / TUER LE TEMS. / PAR M. BEMETZRIEDER. / —— / LONDRES : / Se trouve chez l'Auteur, N° 1, Wardour Street, Soho, près Oxford Street. / M. DCC. LXXXVI. //

32 p. *Source :* Londres, BM : B 467 (9).

23.2 2e édition.

ESSAI PHILOSOPHIQUE. / NOUVELLE ÉDITION, / CONTENANT / Un Discours sur la Société des Enfans d'Apollon ; / une petite Leçon morale ; le Club des Philosophes ; / un Discours sur l'Éducation publique ; / ET LE PROSPECTUS / DES PRECEPTES ET DU CULTE / DE LA RAISON. / PAR / M. BEMETZRIEDER. / —— / Londres, N° 37, North Audley Street, Grosvenor Square. / 1791. //

48 p. *Source :* Londres, BM : B 666 (6).

24. **Journal de mes rêveries.**

LE / JOURNAL / DE MES RÊVERIES, / CONTENANT L'HISTOIRE DE MES LOISIRS / DEPUIS VINGT ANS ; / POUR / SERVIR D'ÉVIDENCE / CONTRE / LES FAUX RAPPORTS, / PASSÉS, PRÉSENS ET FUTURS. / ═══ / A LONDRES ; / Chez L'AUTEUR, N° 36, HIGH STREET, / ST. MARY-LE-BONE. / —— / 1793. //

34 p. *Source :* Londres, BM, B 722 (8).

25. **New Philosophical Thoughts.**

NEW / PHILOSOPHICAL THOUGHTS / ON / MAN, DIVINITY, OUR MORAL IDEAS, / RELIGIOUS WARS, REVOLUTIONS, / AND / THE GOLDEN AGE. / —— / DEDICATED, BY PERMISSION, TO / WILLIAM MORRIS, ESQ. / BY Mr / BEMETZRIEDER. / —— / London : / PRINTED, AND SOLD BY, THE AUTHOR, n° 36, HIGH STREET, NEAR / DEVONSHIRE STREET, ST. MARY-LE-BONE ; / Where also may be had, / His Code of Reason, Discourse on Public Education, and Essay on a Club of Philosophers, in FRENCH. / His Treatise on The Musical Proportions geometrically demonstrated, and the Practical Elements / of Music made

easy to the Learned, in ENGLISH. His Instruction Books, FRENCH and ENGLISH, / for the Harpsichord, and on Singing. His Fugue, Humble Petition, Lessons, Songs, &c. &c. / 1795. / ENTERED AT STATIONER'S HALL. / —— / [PRICE ONE SHILLING.] //

16 p.

Source : Londres, BM, 528 ff. 6 (1).

Date : Entry Book of Copies in Stationer's Hall, 10 juillet 1795.

26. **The Code of Reason.**

26.A THE / PUBLIC SPIRIT OF LONDON, AT / THE BEGINNING OF 1800. / Introduction / TO / THE CODE OF REASON. / London : / PRINTED FOR THE SUBSCRIBERS TO Mr. BEMETZRIEDER's NEW WORKS ; / BY THOMAS RICKABY, PETERBOROUGH-COURT, / FLEET-STREET. / AND MAY BE HAD OF THE AUTHOR, No. 45, OXFORD-STREET, LONDON ; / And No. 9, Grosvenor Row, Chelsea. /—— 1800. //

11 p.

Source : Londres, BM : 841.l.19 (6).

26.B THE / CODE OF REASON, / IN THREE BOOKS. / —— / London : / [*La suite de la page de titre est identique à celle de cat. 26 A.*]

16 p.

Source : Londres, BM : 841.l.19 (7).

Note : Il s'agit ici du premier livre seul (p. 16 : « End of the first Book »).

26.C THE / CODE OF REASON, / RESPECTFULLY DEDICATED / To The English Nation. / —— / BY MR. BEMETZRIEDER ; / LICENTIATUS JURIS, PHILOSOPHIAE DOCTOR. / —— / London : / PRINTED FOR THE SUBSCRIBERS, / By THOMAS RICKABY, Peterborough-Court, Fleet-Street ; / MAY ALSO BE HAD OF THE AUTHOR, No. 9, GROSVENOR-ROW, CHELSEA. / —— / 1801. //

XII p.

Source : Londres, BM : 841. l. 19 (8).

Note : Il s'agit ici de la lettre de dédicace (p. iii-vi) et de la préface (p. vij-xii) à cat. 26.A et 26.B.

27. **A New Code for Gentlemen.**

A NEW CODE FOR GENTLEMEN ; / IN WHICH ARE CONSIDERED / GOD AND MAN ; / MAN'S NATURAL RIGHTS AND SOCIAL DUTIES ; / Will, Law, Opinion, Religion, and Reason ; / ADVERSITY, PROSPERITY, AND DUELING ; / MARRIAGE AND

CONCUBINAGE ; / Gaming and Intoxication ; / POLITICS, / AND / ETERNITY. / BY / Dr. BEMETZRIEDER. / —— / LONDON ; / PRINTED BY J. BARFIELD, WARDOUR STREET ; / SOLD BY J. GINGER, No. 169, PICCADILY. / May also be had of the AUTHOR, / and at his House, No. 9, Grosvenor Row, Chelsea. / Price One Shilling. / [Entered at Stationer's Hall, May 1803.] //

23 p. *Source :* Londres, BM : 700 g 34.

III. ŒUVRES NON RETROUVÉES

a) Ouvrages musicaux.

28. **Old Vocal Delights.**

Date : antérieur à 1798. *Référence :* Page de titre de cat. 18.

29. **A March to and from Egypt.**

Date : c. 1800 *Référence :* Page de titre de cat. 18.

30. **Here's to the King and first Consul, a Song on the 29th April, 1802.**

Date : 1802. *Référence :* Page de titre de cat. 19.2.

b) Ouvrages non musicaux.

31. **Code de la raison, dédié aux Français** (Londres, 1792).

Références : Journal de mes rêveries (cat. 24), p. 31 ; Robert WATT, *Bibliotheca Britannica* (Edimbourg et Londres, 1824), I, col. 97 *o*.

32. **The Follower of Reason vindicated. Essay which may unit Men and Nations and promote universal Peace, respectfully inscribed to the leading Folks of all Parties, first Part.**

Référence : Entry Book of Copies in Stationners Hall, 30 mai 1793.

33. **The Code of Reason,** livres II et III (s'ils ont été publiés).

Référence : Cat. 26.B, p. 5.

Jean-Rémy JULIEN

Éléments méthodologiques pour une typologie de la musique de film

L'analyse de la musique des films de grande diffusion pose un problème de méthode. Le champ d'étude est si vaste que l'on se perd dans la diversité des genres (Westerns, drames psychologiques, comédies, films noirs, films de cape et d'épée...) et dans la multiplicité des écritures accompagnant des récits si différents les uns des autres. D'un film au suivant, le même compositeur change d'impératifs, d'acteurs, de réalisateur, d'époque, de genre et de style. Par ailleurs, non seulement il est complexe d'analyser techniquement, sans table de montage, un seul film — *a fortiori* les créations d'un seul musicien —, mais de plus, il paraît inopérant d'évoquer la production globale à partir de considérations seulement esthétiques qui n'engagent que le goût de celui qui les énonce.

Dans un des meilleurs articles écrits sur le sujet [1], Olivier Clouzot déclare à propos d'une liste de films aux partitions intéressantes : « Dans chacun de ces films (...), la musique vaudrait la peine d'être analysée, soit pour ses qualités esthétiques, soit pour ses rapports avec l'image ; mais nous n'en finirions pas. » Peut-être convenait-il alors, non pas dans le but d'en « finir », mais pour essayer d'aborder plus méthodiquement la question, d'élaborer une méthode d'approche qui soit valable pour la plus grande partie de la production et qui permette de disposer d'éléments de référence.

Notre démarche consistera donc à proposer « des procédures de

---

1. « La musique de film » in *Histoire de la Musique* sous la direction de Roland-Manuel, Encyclopédie de la Pléiade, II (Paris, 1963), p. 1518.

découverte » [2], et une méthode qui permette, comme le préconise Charles Boiles « de distinguer tout ce qui est signifié par cette forme fascinante de communication » [3].

Après avoir pris la précaution d'écarter de cette typologie l'accompagnement musical du cinéma muet, le dessin animé, les comédies musicales, les opérettes filmées, les biographies musicales produites et diffusées internationalement dès les débuts du cinéma sonore — et dont la tradition se perpétue jusqu'à nos jours avec des films tels que le *Mahler* de Ken Russell [1967], ou *New York, New York* de Martin Scorcese [1977] —, il reste en présence l'incommensurable production qui veut atteindre la plus grande audience et dont la musique devient un véritable système de communication sonore de masse.

Tous les exemples donnés correspondent à un visionnage plus ou moins récent des films cités. Mais chaque lecteur peut aménager cet article selon sa filmographie personnelle dans la mesure où ce classement est applicable à la production diffusée en salles et à la Télévision. Seul le cinéma de recherche ou d'Art et d'Essai tente d'échapper aux stéréotypes du genre (*L'homme qui ment* d'Alain Robbe-Grillet [1968], *L'homme qui dort* de Bernard Queysanne [1975], *l'Assasin-musicien* de Benoît Jacquot [1975], *Paris nous appartient* de Jacques Rivette [1959], *India Song* de Marguerite Duras [1977]). Encore faut-il préciser que le discours cinématographique lui-même se démarque alors de la « normalité » et qu'il s'impose un autre type de conventions de narration, de prise de vues et de montage.

Le phénomène de l'expression musicale cinématographique, toujours commenté par des exégètes soucieux de rendre compte d'une qualité esthétique ou d'une efficacité dramatique, sera donc observé ici, à partir de données très concrètes : celles que la musique entretient avec la narration filmique. On ne se situe plus au niveau de rapports expressifs, qualitatifs entre image et son, mais à celui de *la présence objective d'une musique existant sur un même type de plan ou d'ensemble de plans et de prises de vue.* Des modalités d'associations apparaissent alors et permettent de définir un système, d'établir une typologie qui distingue un certain nombre de situations dans lesquelles le compositeur, en accord tacite ou volontaire avec le réalisateur, installe une musique pour des images, des plans ou des séquences, dans une fusion dont on n'a pas à étudier les

---

2, 3. « La signification dans la musique de film », *Musique en jeu,* n° 19 (juin 1975), 85.

moyens, les buts ou les résultats. Nous n'avons fait ici qu'observer, établir, recenser sans entrer dans des jugements de valeur ou des considérations d'ordre esthétique.

I. MUSIQUES JUSTIFIÉES OU LÉGITIMÉES PAR L'IMAGE

Une première grande distinction doit être opérée entre les musiques en situation normale, réaliste, et celles dont l'audition n'est justifiée ni par l'action, ni par les lieux ou l'image a été tournée. Dans le premier cas, la composition musicale est déterminée, dès le scénario, par la légitimité de la source sonore. Dans le second, elle relève d'une interprétation subjective, inspirée.

I. 1. *La musique mécanique* [4].

On différenciera à l'intérieur du premier cas, la présence sur l'écran, d'instruments de *diffusion* musicale :

a) Un poste de radio. C'est le médium mécanique le plus couramment employé. Le réalisateur choisit avec le musicien d'utiliser une musique déjà existante — dont les droits sont protégés par une société de droits d'auteurs —, ou de créer une musique originale pour la séquence. Dans *Les Yeux sans visage* de Georges Franju [1959], Maurice Jarre a composé un morceau pour petit ensemble d'instruments qui est censé être diffusé par le poste de radio de la séquestrée (Édith Scob).

Dans *La Poison* de Sacha Guitry [1951], la chanson *Les Deux Pigeons* de Louiguy, chantée par Lucienne Delile et diffusée par le poste de radio, accompagne dans un contrepoint ironique, la querelle du vieux couple avant le meurtre. Dans *Untel Père et Fils* de J. Duvivier [1940], les jeunes gens fêtent leur succès aux examens, portent un toast et l'un deux, après avoir crié « Allez, en avant la musique », se précipite pour ouvrir le bouton de la radio.

b) Un électrophone. Un des protagonistes installe sur la platine d'une chaîne « haute fidélité » ou sur un modeste électrophone, un disque qui va « couvrir » la séquence. Certains réalisateurs, s'ils travaillent avec une musique originale, demandent parfois au

4. Nous utilisons le terme *mécanique* au sens étymologique de machine, instrument technique.

compositeur, un morceau dont la durée s'inscrira exactement dans la longueur de l'ensemble des plans pour ne pas avoir à shunter en fin de scène. Dans *Conversation secrète,* Grand Prix du Festival de Cannes en 1974, l'acteur Gene Hackman dans le rôle du détective privé Harry Caul, met un disque sur la platine et peut ainsi travailler son saxophone, en play-back. Dans *Eva* de Joseph Losey [1962], l'héroïne (Jeanne Moreau) écoute à plusieurs reprises un enregistrement de Billie Hollyday.

c) *Un magnétophone.* Plus rare est l'emploi d'un magnétophone diffusant une œuvre musicale. C'est le cas dans les *Liaisons dangereuses* de Roger Vadim [1959] où Danceny (Jean-Louis Trintignant) écoute dans sa chambre d'étudiant un enregistrement sur bande de musique classique. Dans *Boom* [1968] de Joseph Losey, la veuve et milliardaire Flora Goforth (Élisabeth Taylor) fait partir la musique en appuyant sur la touche du magnétophone, relié à des hauts-parleurs installés dans différentes pièces de sa maison.

Avec la vogue croissante des magnétophones à cassette, il est certain que ce moyen de diffusion mécanique sera de plus en plus fréquemment utilisé au cinéma. Parmi les premiers exemples, nous relèverons celui de *More* de Barbet Schroeder [1969].

d) *Un poste de télévision* ou tout autre moyen de diffusion inventé ou à inventer peut aussi restituer la source sonore : générique de *Bienvenue Mr Chance* d'Hal Ashby [1979].

I. 2. *La musique dans ses lieux.*

Dans cette rubrique se regroupent les différents lieux de tournage où la présence de la musique est totalement intégrée par notre reconnaissance immédiate de l'espace social où se déroule l'action.

a) Il suffit d'un seul plan général du café, du snack-bar (*American graffiti*[5] de George Lucas [1973]), du restaurant (*La Dérobade* de

---

5. Pour la première fois au cinéma, dans le cadre d'un film qui n'est pas une comédie musicale, le réalisateur G. Lucas a élaboré sa bande-son à partir d'une collecte de chansons à succès dont l'idéologie est, en soi, un commentaire de l'époque évoquée (1950-1960). C'est dire l'importance de la musique dans ce film à propos duquel Alain Lacombe et Claude Rocle ont pu écrire : « La musique et les chansons ne sont pas intimement liées à l'intrigue. Mieux que cela, elles en sont la genèse et la limite. L'accord n'est nullement une perfection stylistique mais une démarcation » (A. LACOMBE et Cl. ROCLE, *La Musique de Film* [Paris, Van de Velde, 1979], p. 74).

Daniel Duval [1979]) pour que notre perception rationalise intuitivement l'audition de la musique qui recouvre tous les épisodes de la séquence. Un plan minimal sur un appareil de diffusion (poste de radio, juke-box, électrophone) et la présence de ce fond sonore s'en trouve doublement intégrée : par le lieu et par l'appareil.

René Clair a été un des premiers en France à vouloir utiliser cette possibilité des musiques en situation réaliste dans *Sous les toits de Paris* [1930]. Rappelons la célèbre séquence du café où le patron pose sur le phonographe, trônant sur le zinc, l'Ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini. La musique est mise au service de l'action ; elle permettra aux consommateurs de l'établissement de dire qu'ils n'ont rien vu et surtout rien entendu de la bagarre qui a eu lieu dans la rue.

b) Une intégration identique s'opère dans le cas de scènes tournées dans les endroits où le public prend part au chant et à la danse, et ceci aussi bien à *l'extérieur* (bal musette, champêtre, guinguette, fêtes populaires et foraines) qu'*à l'intérieur* (soirées dansantes, soirées mondaines, « surprise-parties », bals, bals costumés organisés par des particuliers ; discothèques, boîtes de nuit, dancings ouverts au public). C'est le cas des films suivants qui traitent d'époques historiques extrêmement variées : *La Princesse de Clèves* de Jean Delannoy [1959], *Les Trois Mousquetaires* d'André Hunebelle [1954], ou de Bernard Borderie [1961], *Si Versailles m'était conté* de Sacha Guitry [1956], *Le Déjeuner sur l'herbe* de Jean Renoir [1959], *Saturday Night Fever* de John Needham [1978].

On remarque ce même phénomène d'intégration, dans les lieux où se produisent en général des professionnels du spectacle, même si aucun épisode ne les présente à l'image (cabarets, saloons...). Le genre « Western » est riche en scènes de ce type, qui constituent souvent le point de départ d'un conflit parfois bruyant. Un concert de coups ou de chocs succède alors à la musique plus ou moins endiablée d'un piano bastringue.

c) Une approche sociologique de la diffusion musicale dans le film doit enfin prendre en compte des lieux publics plus rares, dont la présentation à l'écran n'est pas toujours accompagnée par un fond musical : gares, « stations » du western américain, boutiques, commerces, magasins, grands magasins (*Playtime* de Jacques Tati [1967], maisons closes.

A propos de ce dernier lieu de commerce, *Tant qu'il y aura des hommes* de Fred Zinneman [1952], *Lady L.* de Peter Ustinov [1964], *Fellini Roma* [1972], ont présenté des situations accompagnées d'un

commentaire respectivement dramatique, ironique et dérisoire, qui est significatif des problèmes qui se posent entre le réalisateur et son musicien, sur le plan de leur accord mutuel dans l'interprétation du scénario.

I. 3. *La musique en représentation.*

Alors que, précédemment, la musique était inhérente aux lieux de l'action, — que le réalisateur ait filmé ou non les sources sonores —, avec les musiques en représentation ou en scène, apparaissent, sur l'écran, physiquement, les interprètes des morceaux entendus. A l'appareil, le scénario a préféré un ou plusieurs instrumentistes ou chanteurs. Dans tous les grands genres (films policiers, drames psychologiques, films épiques, westerns), les exemples abondent :

— pianiste de bar (*Public Enemy* de W. Wellman [1931], *Alice n'est plus ici* de Martin Scorcese [1974]), pianiste de saloon, pianiste de salon (l'acteur Pierre Bertin dans *Faubourg Montmartre* de Raymond Bernard [1931])

— guitariste (*Rio Bravo* d'Howard Hawks [1958]), joueurs de banjo (*Délivrance* de J. Boorman [1971]) ;

— chanteur de rue (Albert Préjean dans *Sous les toits de Paris* [1930]), chanteur travaillant sa voix (*Martin et Léa* d'Alain Cavalier [1978]) ;

— siffleur (Peter Loore sifflant un extrait de *Peer Gynt* dans *M. Le Maudit* de Fritz Lang [1931]) ;

— accordéoniste (*Pipicacadodo* de Marco Ferreri [1978], *Les Bas-fonds* de Jean Renoir [1936]).

La musique peut être interprétée par un groupe d'instrumentistes, par un orchestre typique, orchestre de jazz, formation de musique de chambre de quatre à douze musiciens, groupe pop, ou orchestre symphonique. Le tournage s'effectue alors dans des lieux aussi différents qu'une cour d'immeuble (l'orgue de barbarie de *Gardez le Sourire* de Paul Fejos [1933]), un établissement dansant (*Touchez pas au grisbi* de Jacques Becker [1953]), les corbeilles et les loges d'un opéra (*Senso* de Visconti [6], l'opéra de Dresde dans *Il Casanova* de Federico Fellini [1977]), la fosse d'orchestre de l'opéra de Paris (*La grande vadrouille* de Gérard Oury [1966]), un studio

6. Ce film, tourné en 1953 à la Fenice de Venise, commence par un extrait filmé du *Trouvère* de Verdi.

d'enregistrement (*Le Pacha* de Georges Lautner [1967]). L'action dramatique intègre alors la musique au récit : on se souvient du coup de cymbale du concert filmé dans *L'homme qui en savait trop* d'Alfred Hitchcock [1956] qui couvre le coup de feu meurtrier.

Dans certains cas, le réalisateur nous laisse deviner la présence des instrumentistes. L'œil et les mouvements de la caméra suggèrent une interprétation musicale que l'on ne voit à aucun moment : c'est le cas d'une séquence de *Que la Fête commence* de Bertrand Tavernier [1975]. Pour ce film, Tavernier utilisa une composition originale de Philippe d'Orléans, Régent de France, *Penthésilée,* réorchestrée par le compositeur Antoine Duhamel, et inséra une « entrevue » entre l'Abbé Dubois et l'Ambassadeur d'Angleterre qui est filmée dans un salon voisin de la salle où est donné un concert. Le simple jeu d'une porte que l'on entr'ouvre ou ferme, laisse deviner cet élément du scénario, sans que l'on ne voie jamais les instrumentistes en action.

Le même parti pris existe dans *Sauve qui peut (la Vie)* de Jean-Luc Godard [1980] où toutes les premières scènes d'hôtel sont accompagnées par les vocalises et les exercices d'une cantatrice qui n'apparaît jamais sur l'écran.

Pour terminer cette évocation des musiques en représentation, on rappellera dans *la Dolce Vita* de F. Fellini [1959], l'exemple rare d'une instrumentiste hindoue, installée au fond du salon où Steiner (Alain Cuny) reçoit ses amis, et qui joue en costume traditionnel pour les invités, des ragas hindous.

II. MUSIQUES D'ACCOMPAGNEMENT

Nous avons écrit plus haut que la justification de la musique par l'image s'opposait fondamentalement à l'utilisation de musiques non-intégrées à la narration iconique : le son musical est ajouté à l'image, comme s'il était déterminé par le caractère spécifique des actions sur l'écran. L'irréalité musicale vient se coller, dans un souci plus ou moins légitime d'amplification de la perception émotive des images, sur des actions déterminées. On analysera donc successivement les cinq grands types de situations auxquels, de tous temps, la talent et l'imagination des musiciens de l'écran ont été confrontés, à savoir : les musiques de parcours, les musiques en situation psychologique, les accidents du scénario, les musiques des loisirs, les musiques du regard.

II. 1. *Les musiques de parcours.*

Dans un article publié en 1945 dans *Les Cahiers de l'IDHEC* [7], Roland-Manuel écrivait : « Puisqu'il est impossible d'accorder le rythme musical au rythme visuel, il n'est que de les subordonner l'un à l'autre, selon l'occasion et le genre du film à réaliser. »

Contrairement à cette affirmation reprise par de nombreux auteurs, et qui étonne sous la plume d'un compositeur de musiques de film [8], la subordination du rythme musical à l'image est pratiquement de règle dans ce que l'on peut convenir d'appeler les musiques de parcours, c'est-à-dire toutes celles qui illustrent un trajet effectué par quelque moyen de locomotion que ce soit. On pense immédiatement aux musiques du western américain, aux parcours effectués à cheval, mais il en est bien d'autres. Un trajet peut s'effectuer :

— à pied. De l'errance dépressive à la course effrénée, en passant par la déambulation citadine ou la promenade campagnarde, tous les mouvements et vitesses de déplacement sont à envisager et repérables dans la production cinématographique. Dans ces moments où se préparent, se vivent, s'exposent ou se résolvent les conflits, le silence de l'action doit être sonorisé pour éviter le silence de l'image. Rares sont les films qui n'utilisent que le souffle du coureur (*La solitude du coureur de fond* de Tony Richardson [1962]) ou l'essouflement du héros. La respiration humaine est toujours mélangée, mixée avec une musique qui décrit l'état psychologique dans lequel s'effectue ce parcours : l'essouflement d'un homme traqué n'est pas celui d'un couple qui s'amuse à se poursuivre.

Pour prendre d'autres exemples qui s'opposent d'une façon significative mais quasiment absurde, un défilé militaire (*La Chute de l'empire romain* d'Anthony Mann [1964] ne s'illustre pas musicalement de la même manière qu'une procession funéraire (l'enterrement du *Parrain* de Francis Ford Coppola [1972]. Même chez les compositeurs les plus novateurs, on constate que la majeure partie de leurs musiques de parcours respectent le tempo de l'image sans pour autant tomber dans les constats de redondance. Quant à ceux qui perpétuent l'ésthétique cinématographico-musicale tradition-

---

7. In « Rythme cinématographique et musical », *Cahiers de l'IDHEC*, 1945, n° 2, p. 33. Cité par Jean Mitry dans *Esthétique et Psychologie du Cinéma* (Paris, Éditions Universitaires, 1973), II, p. 124.

8. *La petite Lise* (1929), *L'étrange Monsieur Victor* (1938), *Remorques* (1939), *Lumière d'été* (1942), *Le ciel est à vous* (1943) de Jean Grémillon figurent parmi les plus belles réussites de ce compositeur.

nelle, est-il sérieusement envisageable de reprocher par exemple à Michel Legrand d'avoir accompagné les courses paniques du *Messager* de Joseph Losey [1970] de musiques aux mouvements rapides ? Quel intérêt esthétique y a-t-il à organiser et imposer un décalage entre la rapidité des actions et des mouvements de caméra et une neutralité agogique volontaire ?

Reprenant alors l'énumération des moyens de locomotion montrés sur l'écran, on distinguera les parcours :

— à bicyclette : promenades de *Jules et Jim* de François Truffaut [1961], périple de *Lacombe Lucien,* accompagné par la musique de Django Reinhardt dans ce film de Louis Malle [1977],

— en moto, triporteur, scooter : *Easy Rider* de Dennis Hopper [1969], *Le Triporteur* de Jacques Pinoteau [1957],

— en camion : *Le jour et l'heure* de René Clément [1962], *L'Armoire volante* de Carlo Rim [1948],

— en avion : *L'Homme de Rio* de Philippe de Broca [1963],

— en hélicoptère : *R.A.S.* de Yves Boisset [1972],

— en fusée et autres véhicules spatiaux : *Starwars* de G. Lucas [1977], *2001 Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick [1968],

— en ballon : *Le Tour du Monde en 80 jours* de M. Anderson [1956],

— en bateau, barque et autres embarcations : yacht de *Plein Soleil* de René Clément [1959], péniche de *l'Atalante* de Jean Vigo [1933],

— en bateaux et vaisseaux de guerre : cuirassiers de *Week-end à Zuydcoote* de Henri Verneuil [1964], porte-avions de *Nimitz, retour vers l'enfer* de Don Taylor [1980],

— en sous-marin : *20 000 lieues sous les mers* de Richard Fleischer [1954].

Plus rares mais très intéressants au niveau de l'orchestration sont les trajets parcourus à la nage quand le silence de la mer est comblé par une musique « aquatique » qui illustre et ponctue les péripéties de l'action (films de la série des *James Bond*). On notera aussi avec un souci exhaustif les parcours en ascenseur du *Stavisky* d'Alain Resnais (Musique de Stephen Sondheim [1974]), d'*Ascenseur pour l'échafaud* de Louis Malle (improvisations à l'image de Miles Davis [1957]) et de *La Tour Infernale* de John Guillermin [1975].

Il convient de revenir alors aux parcours qui ont donné ses caractéristiques sonores au western américain : déplacements effectués à cheval monté ou attelé, en chariot, charrette, diligence,

roulotte, calèche, carriole déterminent l'existence d'une très grande partie du répertoire musical hollywodien. Au pas ou à grande vitesse, en situation paisible ou dangereuse, leur apparition sur l'écran contraint le compositeur à intervenir d'une façon absolument déterminante sur le rythme et la puissance évocatrice des séquences filmées. Son savoir-faire est totalement engagé dans le sens de l'efficacité dramatique. Les plus grands westerns de Raoul Walsh, John Ford, Michael Curtiz, Sam Peckinpah, Henry Hathaway ou John Sturges firent place, dès l'élaboration du scénario, à des séquences dont la virtuosité devait être appuyée par les moyens musicaux dont les compositeurs savaient pouvoir disposer. A notre connaissance, toutes les charges, attaques, assauts du western américain se font avec la complicité d'un orchestre dont les stridences et les effets de masse renforcent, lors du montage, les éblouissantes performances techniques du tournage. Aucune expérience n'est plus significative des pouvoirs expressifs et persuasifs de la musique de film, que celle qui consiste à couper le son pendant le visionnage de ces scènes dangereuses, « héroïques », au cours desquelles s'opposent indiens, pionniers, cow-boys, bandits, voleurs de bétail, assassins ou militaires à cheval.

Dans cette abondante production, on citera sans choix au niveau de la qualité, mais plutôt à celui de la notoriété : *Duel au soleil* de King Vidor [1946], *Le Trésor de la Sierra-Madre* de John Huston [1948], *La Rivière rouge* d'Howard Hawks [1948], *La Charge fantastique* de Raoul Walsh [1941], *La Charge des tuniques bleues* d'Anthony Mann [1955], *le Jugement des flèches* de Samuel Fuller [1956], *l'Homme tranquille* de John Ford [1952], *Règlement de comptes à O.K. Corral* de John Sturges [1957], *Rio Bravo* d'Howard Hawks [1958], *Le Vent de la Plaine* de John Ford [1960], *Il était une fois dans l'Ouest* de Sergio Leone [1968].

Outre les chevaux, d'autres animaux en mouvement peuvent apparaître sur l'écran : animaux sauvages (éléphants des *Racines du Ciel* de John Huston [1958], tigres et autres animaux dangereux des films d'aventure tel que *King-Kong* d'Ernest Schoedsack et M. C. Cooper [1932]) mais aussi animaux familiers (singes apprivoisés de la série des Tarzan, souris blanches de *Mon Oncle d'Amérique* d'Alain Resnais [1980], troupeaux de bovins en transhumance ou migration dans *L'Homme qui n'a pas d'étoile* de King Vidor [1955]).

En dehors des critères de tempo, d'allure, de mouvement et de rythme qui imprègnent l'image, ces scènes itinérantes se caractéri-

sent par l'instrumentation employée. Grâce à elle, le compositeur double l'image d'un système de codes ou d'indices lui permettant parfois de confirmer la géographie du parcours ou de le dater historiquement. Au même titre que les sons réels qui accompagnent les hommes à cheval du *Lancelot du Lac* de Robert Bresson [1964], les tambours qui résonnent sur l'image lui confèrent une indéniable authenticité sonore. Ces remarques sont applicables à la marche lente des Indiens se rendant au camp militaire de *Cheyenne Autumn* de John Ford [1964] ou à la débauche instrumentale qui accompagne l'entrée triomphale de César et Cléopâtre à Rome, dans *Cléopâtre* de Joseph Mankiewicz [1964].

Reste alors à évoquer l'incommensurable quantité de musiques composées pour les parcours de voitures, de toutes époques, de de toutes marques, états, couleurs et classes. Un déplacement en 2 CV Citroën ne s'illustre pas musicalement de la même manière qu'une poursuite en Jaguar ! Chaque séquence tournée détermine, là encore, des critères instrumentaux facilement analysables pendant l'écoute active de la bande-son. Le bruit monotone du moteur est le plus souvent couvert, aussi bien dans le film de gangsters que dans le film romanesque, d'une musique qui le neutralise et permet, éventuellement, l'introduction de dialogues. Nous retrouverons plus loin l'importance dramatique des parcours en voiture. Remarquons cependant dès maintenant que l'automobile, grâce à l'invention de l'auto-radio, devient une annexe des lieux où la musique est légitimée par la présence à l'écran d'un appareil de diffusion mécanique.

A notre connaissance — mais d'autres recherches feront vraisemblablement reculer cette date —, c'est en 1950 que le premier auto-radio apparaît dans le film *Eve* (*All about Eve*) de Joseph Mankiewicz, actionné par Margot (Bette Davis).

II. 2. *Les musiques en situation psychologique.*

Sous ce titre se regroupent les interventions musicales accompagnant, renforçant ou soulignant l'expression stéréotypée des sentiments humains. Il ne s'agit plus alors d'accorder rythme cinématographique et rythme musical, mais de juxtaposer des éléments signifiants dans une adéquation qui s'adresse moins « à l'œil et à l'oreille » qu'à notre perception globale de la situation présentée sur l'écran. L'analyse des émotions éprouvées et transmises par les

réactions des acteurs, sert de base au travail du compositeur qui va, à son tour, les « interpréter ».

Que les méthodes employées diffèrent d'un réalisateur à un autre, d'un compositeur à un autre ne nous préoccupe pas. De nombreux écrits dénoncent régulièrement les pléonasmes, redondances et autres procédés de décalcomanie qui sont une donnée fondamentale de la musique de film. On peut constater néanmoins que les sentiments exprimés par le support de l'image et pour lesquels une musique est généralement prévue, sont de deux ordres :

— d'une part les états affectifs fortement musicalisalisables [9], parce qu'ils engendrent le plus souvent un renforcement musical ;

— d'autre part les sentiments que l'on qualifiera de peu musicalisables parce que la réalisation et la mise en images laissent peu d'opportunité à la musique de les soutenir.

II. 2.1. *Les états affectifs fortement musicalisables.*

C'est sans doute jouer avec les évidences que d'affirmer que l'amour, la peur, l'angoisse et le désespoir sont des éléments indispensables et primordiaux dans le récit cinématographique. Dans la mesure où le cinéma commercial de grande diffusion s'intéresse à « l'éternité — de — l'homme », il est légitime que dans tous les grands genres, on retrouve ces éléments dans la narration. Ce qui les distingue, musicalement partant, des sentiments peu musicalisables, c'est essentiellement, comme dans les musiques de parcours, l'absence provisoire de paroles et de texte qui remplit l'écran d'un silence qu'il incombe à la musique de doter de significations.

Par ordre décroissant — et il faudrait une enquête statistique pour confirmer, à partir de chronométrages, ces propositions —, on trouve alors :

a) *L'amour.* Les héros qui s'aiment parlent peu et la musique possède une telle charge expressive qu'on lui confie le rôle de se substituer à leurs paroles ; les personnages agissent aux sons d'une musique dont l'orchestration a eu longtemps ses propres codes : c'est l'utilisation souvent moquée mais de moins en moins fré-

9. Pour éviter la répétition fastidieuse de périphrases telles que « sentiments qu'il est facile pour le compositeur de mettre en musique » ou « que l'on trouve régulièrement (le plus souvent) soutenus par la musique », je prends le risque d'un néologisme en proposant le terme de « musicalisable », en souhaitant que nul ne se choque de cette « dérivation populaire » au sens où l'entendent les grammairiens (cf. Maurice GREVISSE, *Le bon usage,* 7e éd. [Gembloux, 1961], p. 83).

quente, des violons en tutti sur une ligne mélodique exaltant l'émoi, la passion, les ébats ou l'extase amoureuse. Nous ne donnerons que l'exemple de *Love* dans lequel le réalisateur Ken Russel n'a pas hésité à « emphatiser » certaines scènes par des mouvements de caméra renversée à 90 degrés, que synchronise la musique.

b) *Les dérèglements psychiques momentanés.* De la mélancolie passagère à la détresse la plus profonde, tous les degrés sont à envisager : inquiétude, tristesse, chagrin, accablement, souffrance, désespoir... Si, « dans la perspective d'une étude générale des significations, on peut considérer comme fait de langage (...) tout ce par quoi quelque chose est dit avec l'intention de le dire » [10], la musique, par le commentaire expressif, « signifiant » qu'elle apporte aux prises de vues, devient, par imitation — et l'on sait l'importance de ce concept dans l'évolution de la musique imprimée du XVe à nos jours —, cette troisième parole superposée à l'image et au texte.

Ces dérèglements psychiques peuvent être associés à la solitude du personnage sur l'écran. S'il est montré en mouvement, ou en train d'utiliser un moyen de locomotion, on décèlera un double ancrage de la musique, dont seuls les paramètres utilisés indiqueront le sens : parcours musicalisé ou état psychique soutenu musicalement.

La fréquence de ces situations cinématographiques est telle qu'elle constitue, dans une typologie, un cas de figure caractérisé. La peur de l'ennui, des longueurs ou plus simplement du vide sonore obligent le compositeur à intervenir sur ces silences de l'action dramatique, pourtant nécessaires au récit. Il lui appartient alors de jongler avec un temps cinématographique discontinu dont il va assumer la continuité narrative [11].

c) *Les musiques du danger.* Les états d'attente et d'angoisse, les sentiments de peur, d'effroi ou de terreur ont été clairement dissociés de ce que l'on a appelé « les dérèglements psychiques momen-

---

10. Christian METZ, *Essais sur la signification au cinéma* (Paris, Klincksieck, 1972), II, p. 16.

11. Roland-Manuel décrivait, dès 1945, cette relation en opposition complémentaire entre le continu musical et la discontinuité inhérente au montage cinématographique. « Le film (...) ne portait pas encore la responsabilité de la musique dont on l'accomodait dans les salles obscures, sorte de ron-ron symphonique dont l'humble office avait d'abord été d'étouffer le bruit des appareils de projection, mais qui avait fini par se découvrir, à ce jeu, une mission à la fois secrète et plus ambitieuse : la mission de maintenir le fil du continu au cœur du successif » (*op. cit.* [note 7], p. 31).

tanés » dans la mesure où — bien qu'ils en fassent partie — ils constituent des plages nettement isolées dans la mise en images et qu'ils sont généralement associés à la notion de danger, de catastrophe imminente.

Alors qu'il est parfois difficile de décider à quel endroit de la partition ou de la bande-son, commence le commentaire de la tristesse ou du chagrin, il est en revanche assez aisé d'isoler ces séquences où le spectateur est mis dans un état expectatif désigné communément sous le nom de suspense.

Séquences fortes par excellence, elles figurent en priorité dans le film noir. Les thrillers américains, les films policiers français conditionnent, par leur sujet même, la présence de ces fonds sonores qui disent le danger par le rythme et l'orchestration. On remarque d'ailleurs que cette dernière n'a cessé d'évoluer au point qu'il est possible de dater un film de ce genre à partir de l'écoute de la bande-son. Si au début du parlant, dans un louable souci de réalisme sonore, les réalisateurs confiaient aux sons réels (bruits de pas, parquets qui craquent, souffle humain amplifié lors de la post-synchronisation, cris d'animaux, silences pesants), le soin de mettre la peur en place, c'est aujourd'hui par un travail sur des instruments aux possibilités sonores les plus terrifiantes (instruments électroniques, organologie électroacoustique, instruments amplifiés, bande sonore re-mixée), que l'on fabrique l'angoisse et la terreur (*L'exorciste* de William Friedkin [1973]).

Dans la majeure partie des cas, c'est lors d'un nouveau type de parcours filmé que naît le danger souligné par la musique. Le « suspense » ne prend en effet sa valeur que dans un déplacement d'un point vers un autre et les éléments musicaux qui sonorisent le danger à venir répondent toujours à des critères identiques de timbres, d'intensités, de hauteurs. A l'occasion d'une situation anormale, sinon excessive, l'orchestration va évoluer « anormalement » dans l'extrême grave ou l'extrême aigu du registre (*Psychose* d'Alfred Hitchcock [1960]), tandis que le rythme de soutien s'organisera suivant un ralentissement ou une accélération sensible des durées. Bien mieux qu'un texte impossible à dire dans une situation silencieuse par définition, la musique racontera et appuiera tous les dangers des événements. Et ce n'est pas un des moindres paradoxes de la Musique de Film que d'être toujours présente (aux exceptions près), dans ces situations qui exigeraient normalement le silence.

A cet égard, il est intéressant de vérifier expérimentalement les pouvoirs émotionnels et évocateurs de la musique en coupant le son de ces séquences qui, silencieuses, perdent alors une partie de leur

« terrible » efficacité. Car la musique y est conçue comme une parole imaginaire qui mobilise notre attention et nous transforme de spectateurs en guetteurs conditionnés. Dans une complicité qui est un des fondements de la perception au cinéma, nous savons doublement ce que risque le ou les protagonistes. Notre conscience est reliée à l'image et au son. Couper le son, c'est abolir cette fonction magique de la musique, celle d'être une parole idéale, profondément ancrée dans l'inconscient collectif.

d) *La tendresse.* C'est parce que, proportionnellement, l'identification des musiques pour la tendresse est plus fréquente que celles qui appuient la fureur, la joie ou la haine, que cette catégorie a été placée ici, immédiatement avant l'analyse des sentiments peu musicalisables. En effet, dans tous les genres évoqués précédemment, du film noir au film de science-fiction, se manifeste la présence de moments de ce type. Dans l'imprécision du terme tendresse, il faut, de fait, intégrer l'amour parental, maternel (*Sissi, Impératrice* d'Ernst Marischka [1955]), l'évocation musicale de l'amitié et de la cordialité (*Ce Cher Victor* de Robin Davis [1975], *Vincent, François, Paul et les Autres,* [1974]), le renoncement à l'amour (*Nous nous sommes tant aimés* d'Ettore Scola [1975]), l'affection.

Une étude des signes musicaux montrerait qu'en musique, la différence est assez nette entre l'amour et la tendresse, pour que les musiciens puissent en rendre l'ambiguïté (*Le Boucher* de Claude Chabrol [1970]).

II. 2.2. *De quelques sentiments peu musicalisables.*

a) *Haine, fureur.* On a appelé sentiments faibles et peu musicalisables, la mise en scène de la fureur, de la colère, de la haine et de tous les sentiments violents qui provoquent, au plan sonore, une rivalité entre la musique et les sons réels, les conséquences sonores de ces situations étant souvent le bruit ou le vacarme provoqués par les personnages sur l'écran. Contrairement à la valeur d'échec du bruit dans la sémiologie du message signifiant, le bruit a une importance capitale dans le cinéma narratif. Et de plus en plus nombreux sont les réalisateurs qui préfèrent un bruitage élaboré au mixage (portes qui claquent, meubles renversés, violence verbale, chocs et coups) à un message musical inopérant. Le film américain contemporain n'a pourtant pas renoncé à cette superposition de bagarres et d'illustrations musicales telles qu'on en trouve dans *Sunday at the Country* de John Trent [1974], ou *Mean Streets* de Martin Scorcese [1974].

b) *Le bonheur, la félicité,* la satisfaction sont aussi des sentiments ou des états peu musicalisables [12]. Les gens heureux ont peu d'occasions d'être accompagnés de musique sauf s'ils s'adonnent, comme on le verra plus loin, à des loisirs. S'ils expriment ce bonheur en chantant ou en sifflant (La *Mélodie du bonheur* de Robert Wise [1964]), ils entrent alors dans la catégorie des interprètes.

II. 3. *Les accidents du scénario.*

Si l'on prend la définition du dictionnaire Robert, l'accident est un « événement fortuit imprévisible », et au cinéma, un des moteurs essentiels de l'action. Parmi les accidents figurent « la mort, l'attentat, l'accident de circulation, l'incendie, l'inondation, le vol, le viol, le meurtre et la guerre ».

Toute typologie du récit cinématographique passe par un repérage de ces événements dramatiques qui doivent toucher les acteurs du film et auxquels le musicien nous conduit parfois par un conditionnement sonore greffé sur un parcours (l'accident de voiture des *Choses de la Vie* de Claude Sautet [1970]), sur un conflit psychologique aboutissant à un meurtre (*La Corde* d'Alfred Hitchcock [1948]), sur un attentat (*l'Attentat* d'Yves Boisset [1972]), sur un vol (*Le Voleur* de Louis Malle [1966]), sur un viol (*La Source* d'Ingmar Bergman [1959]).

Le souvenir des scènes de panique collective de *King-Kong* d'Ernest Schoedsack [1932] et du *Jour du Fléau* de John Schlesinger [1974], engage à intégrer dans cette catégorie tous les films-catastrophes montrant des naufrages spatiaux ou maritimes, des raz de marée, tremblements de terre, avalanches, accidents d'avion, invasion d'animaux ou d'extra-terrestres, phénomènes para-normaux du film d'épouvante, accès de folie furieuse...

La musique s'y trouve considérablement développée autour des scènes-clés du film. Introduite par des compositions relevant des musiques du danger, l'explosion musicale, généralement confiée à un orchestre symphonique, est pensée par le compositeur comme une apogée sonore, déclamant, avec l'emphase orchestrale nécessaire, la grandeur d'une catastrophe dont le spectateur pressentait, depuis le générique, l'avènement.

Certes on doit prendre en considération que le cinéma actuel renonce ou à tendance à renoncer à ce moyen d'identification préalable à la situation filmée. Cependant, dans cette esthétique de

12. Sauf dans la comédie musicale.

la paraphrase — voire de la dérision systématique, avec Ennio Morricone (*Le Trio Infernal* de Francis Girod [1974]) —, le cinéma américain avec des compositeurs tels que B. Herrmann, (*Le faux coupable* d'Alfred Hitchcock [1957], *La Mort aux trousses* d'Alfred Hitchcock [1959]), Alfred Newman (*The song of Bernadette* d'Henry King [1943], *Airport* de George Seaton [1970]), Alex North (*Un tramway nommé Désir* d'Elia Kazan [1951], *Spartacus* de Stanley Kubrick [1960]) a formulé un véritable code des interventions musicales dans le film sur lequel fonctionne toujours une bonne partie de la production cinématographique internationale et auquel adhère l'audience contemporaine. Au même titre que le répertoire de chansons à succès, ce type de compositions musicales, dont la pérennité est assurée par les feuilletons télévisés, a créé une perception cognitive mondialisée qui fait que, dans n'importe quelle salle de cinéma, s'opèrent, par la musique, les mêmes transferts d'angoisse, de l'acteur au spectateur, du meurtrier à son observateur calé dans un fauteuil.

II. 4. *Les musiques de loisirs.*

Elles couvrent les activités d'individus occupés à des loisirs. Ces manifestations ont lieu à domicile : dans une maison, dans un château, dans une cabane... ou à l'extérieur : dans un jardin, en forêt, sur la plage... On boit, on mange à table (déjeuner de la marquise d'Urfé dans *Il Casanova* de Fellini [1977]), on bavarde (*Le crime était presque parfait* d'Alfred Hitchcock [1953]). Avant que le drame ou le scandale n'arrivent, les acteurs sont montrés jouant aux cartes (Jeu de Poker de *L'Ange des Maudits* de Fritz Lang [1951]), au ballon (rugby, football, basket) ou avec des balles (tennis, cricket, ping-pong, golf...) ; ces activités peuvent être solitaires (ski sur neige, sports nautiques) ou de groupe. On citera la partie de tennis de *Blow-up* d'Antonioni [1967]. L'image montre aussi parfois des individus occupés à des loisirs s'apparentant à un labeur, tondre du gazon, couper du bois, tailler des arbres, ramasser des fleurs... Le montage et la prise de vues (travellings, plans éloignés, zooms sur l'action, montage lent, rapide, saccadé) guideront le compositeur dans le choix des rythmes à mettre en place et de l'instrumentation à établir [13].

13. Ce repérage analytique du contenu cinématographique musicalement accompagné, par identification des ancrages entre séquences/images et accompagnement musical, développe et confirme *a posteriori* la démarche entreprise en 1924, par Arno Rapee, avec la publication d'un curieux catalogue de morceaux de

II. 5. *Les musiques du regard.*

Pour terminer cet inventaire des interventions musicales par thèmes d'images, il nous reste à envisager un genre de composition musicale spécifique : les musiques des génériques qui sont l'expression la plus personnelle de la sensibilité du compositeur, puisque c'est à cet instant qu'il a toute liberté pour exprimer et résumer son regard sur le film. La pertinence et le savoir-faire d'un musicien de cinéma sont essentiellement décelables à cet endroit privilégié où aucune contrainte temporelle ne risque de paralyser son inspiration. La durée de ce générique — souvent près de trois minutes — lui permet de composer une œuvre personnelle basée sur des thèmes qu'il choisira de développer pendant le temps du générique, ou qui décriront le contenu du film comme si sa musique en était la synthèse. Les génériques d'Ennio Morricone répondent à cette préoccupation et constituent une sorte de transposition musicale idéale de la réalité filmée : ils suivent le regard que pose la caméra sur un personnage, une ville, un paysage, une action engagée, adoptant s'il le faut les caractéristiques rythmiques d'une musique de parcours, les données obligées d'une musique en situation psychologique. S'adaptant parfois à un loisir en train d'être filmé (l'homme qui ne fait rien dans *Il était une fois dans l'Ouest* de Sergio Leone [1968]), ils sont l'introduction sonore et l'Ouverture — au sens classique — du film.

***

L'utilisation de cette classification avec ses différentes entrées possibles pour l'analyse d'un même moment musical continu sur

---

musique proposé aux pianistes accompagnateurs du cinéma muet. Nous donnons ci-dessous, la liste des cinquante-deux (?) sentiments et situations (« fifty-two moods and situations ») qu'il avait répertoriés : « Avions, marche militaire, bataille, oiseaux, bavardage, enfants, danses, poupées, fêtes, incendie, enterrement, situation grotesque, situation macabre ou dégoûtante, horreur, humour, chasse, impatience, joie ou bonheur, amour, berceuse, mystère, monotonie, boîte à musique, airs nationaux, situation neutre, orgies, Orient, réunions amicales, pastorale, passion, angoisse, quiétude et pureté, course, chemin de fer, religion, tristesse, mer et tempête, sinistre, western, mariage. »

Cette énumération en coq-à-l'âne correspond à la traduction des quarante situations présentées dans le recueil par ordre alphabétique, ... d'« Aeroplane, bands, birds ... à ... sinister, western, weeding » (*Motion picture Moods*, arranged by Arno Rapee [New York, 1924]).

des plans fragmentés, ne résout pas complètement le problème posé en introduction. Quand Nino Rota nous fait entendre, diffusée par un auto-radio (musique mécanique intégrée à l'image) une séquence musicale qui couvre un conflit entre deux amants (musique en situation psychologique) alors qu'ils roulent en voiture (musique de parcours), nous hésitons pour le choix d'une identification dominante. Dans le même film (*La Dolce Vita* de Federico Fellini [1959]), la composition originale qui couvre le vol de l'hélicoptère transportant un Christ suspendu à des chaînes (musique de parcours) est à la fois une musique de loisirs (les protagonistes prennent un bain de soleil sur la terrasse), une musique mécanique (ils écoutent la radio) et une musique du regard (spécificité de l'orchestration et des thèmes qui prolongent ceux du générique).

Elle recoupe néanmoins, *a posteriori,* les théories et l'œuvre aujourd'hui démodée de Max Steiner, compositeur hollywodien d'une centaine de films (*La Ruée vers l'Ouest* de Wesley Ruggles [1930], *Le Mouchard* de John Ford [1935], *Arsenic et Vieilles dentelles* de Frank Capra [1943], *Ouragan sur le Caine* d'Edward Dmytrik [1954]), traités selon les principes suivants : « Admettons par exemple, que les deux premières minutes d'une feuille de repères soient occupées par l'arrivée d'un train dans une petite ville. J'utiliserai alors de la musique au rythme du bruit de la locomotive, évoquant le sifflement du train ou le grincement des freins et j'ajouterai peut-être un peu de musique gaie pour couvrir les paroles des gens montant dans le train ou en descendant.

Au bout de ces deux minutes, le film passe directement à une scène de trois minutes au lit de mort du père, dans le petit grenier d'une ferme isolée de la région. Il me faut donc trouver quelque méthode pour moduler vivement et sans heurt et passer de la musique gaie de la gare, au silence et à l'atmosphère tragique de la chambre mortuaire » [14].

Une incontestable virtuosité était exigée des compositeurs relevant de cette école, pour relier les plans entre eux, en se soumettant au synchronisme et à la paraphrase absolue.

---

14. « La sonorisation des films » in *Silence on tourne.* (We make the movies). Comment nous faisons les films, par vingt artistes et techniciens de Hollywood : Walt Disney, Paul Muni, Bette Davis (et autres). Études recueillies par Nancy Naumburg. Préface et traduction de Jean-Georges Auriol. (Collection de documents et de témoignages pour servir à l'histoire de notre temps. Paris, Payot, 1938), p. 238-239. Cité par Henri COLPI dans *Défense et Illustration de la musique dans le film* (Lyon, Serdoc, 1963), p. 50.

Cet aspect est le seul que semble avoir retenu Christian Metz quand il écrit, en résumant les écrits les plus connus de Maurice Jaubert et Jean Mitry :

> La mauvaise musique de film, qui est de loin la plus répandue, *commente* l'action en permanence et vise à en illustrer le *contenu* par tout un système quelque peu puéril d'équivalences pléonastiques qui a abouti progressivement à créer une sorte de « langage musico-cinématographique » dans lequel la musique, abandonnant toute dignité, s'affaire à mimer anecdotiquement des « états d'âme » divers (...). Le rôle de la musique dans le film devrait être bien plutôt d'intervenir par endroits seulement et hors de tout souci imitatif pour expliciter en interaction avec l'image un *rythme* audio-visuel, et non une donnée dramatique [15].

Cette sévérité — telle qu'on la trouve exprimée ici par l'un des fondateurs de la Sémiologie du film —, paraît très excessive dans la mesure où, d'abord, elle réduit la musique à un mimétisme sonore, ce qui est très approximatif dans le cas par exemple des musiques de parcours ; et qu'ensuite elle dénigre radicalement un des supports, et non le moindre, de la signification au cinéma. En d'autres termes, il nous paraît impossible, même avec une brillante autorité, de régler aussi facilement son compte à cet élément du « signifiant imaginaire » [16]. Il est temps qu'un minimum de « scientificité » dans la description des interventions musicales soit adopté pour que l'on puisse sérier, analyser, comparer les fonctions variées de la musique dans le film et ses pouvoirs dans le phénomène où elle joue un rôle spécifique : celui de la crédibilité narrative.

---

15. C. METZ, *op. cit.*, p. 55. C'est l'auteur qui souligne.
16. C. METZ, *Le signifiant imaginaire*. Nous reprenons ici le titre de l'ouvrage (Paris, U.G.E., 1977).

INDEX DES FILMS CITÉS *

Airport. George Seaton, Alfred Newman, 1970 : 195.
Alice n'est plus ici (Alice doesn't live here anymore). Martin Scorcese, Richard Lafalle, 1974 : 184.
American Graffiti. George Lucas, Karin Green, 1973 : 182.
Ange des maudits (L') (Rancho Notorious). Fritz Lang, Hugo Friedhofer, 1952 : 195.
Armoire volante (L'). Carlo Rim, Georges Van Parys, 1948 : 187.
Arsenic et vieilles dentelles (Arsenic and old laces). Frank Capra, Max Steiner, 1943 : 197.
Ascenseur pour l'échafaud. Louis Malle, Miles Davis, 1957 : 187.
Assasin musicien (L'). Benoît Jacquot, Berg, Schönberg, Mozart, Beethoven, 1975 : 180.
Atalante (L'). Jean Vigo, Maurice Jaubert, 1933 : 187.
Attentat (L'). Yves Boisset, Ennio Morricone, 1972 : 194.

Bas-fonds (Les). Jean Renoir, Jean Wiener, 1936 : 184.
Bienvenue Mister Chance (Beeing there). Hal Ashby, John Mandel, 1980 : 182.
Blow-up. Michelangelo Antonioni, Herbie Hancock, 1967 : 195.
Boucher (Le). Glaude Chabrol, Pierre Jansen, 1970 : 193.
Boom. Joseph Losey, John Barry, 1968 : 182.

Casanova (Il). Federico Fellini, Nino Rota, 1977 : 184, 195.
Ce cher Victor. Robin Davis : 193.
Chant de Bernadette (Le) (The Song of Bernadette). Henry King, Alfred Newman, 1943 : 195.
Charge des Tuniques bleues (La). (The last frontier). Anthony Mann, Harline Heigh, 1955 : 188.
Charge fantastique (La) (They died with their boots on). Raoul Walsh, Max Steiner, 1941 : 188.
Cheyennes (Les) (Cheyenne Autumn). John Ford, Alex North, 1964 : 189.
Choses de la vie (Les). Claude Sautet, Philippe Sarde, 1970 : 194.
Chute de l'empire romain (La) (The Fall of the roman empire). Anthony Mann, Dimitri Tiomkin, 1964 : 186.
Ciel est à vous (Le). Jean Grémillon, Roland-Manuel, 1943 : 186.
Cléopâtre (Cleopatra). Joseph L. Mankiewicz, Alex North, 1964 : 189.
Conversation secrète (The Conversation). Francis Ford Coppola, David Shire, 1974 : 182.
Corde (La) (The Rope). Alfred Hitchcock, David Buttolph, 1948 : 194.
Crime était presque parfait (Le) (Dial M. for Murder). Alfred Hitchcock, Dimitri Tiomkin, 1953 : 195.

Déjeuner sur l'herbe (Le). Jean Renoir, Joseph Kosma, 1959 : 183.
Délivrance. John Boorman, Éric Weissberg et Steve Mandel, 1971 : 184.
Dérobade (La). Daniel Duval, Vladimir Kosma, 1979 : 182.

(*) Dans l'ordre : titre (suivi du titre original, s'il y a lieu), metteur en scène, compositeur, date de réalisation ou de sortie en France.

2001 Odyssée de l'espace (2001 Space Odyssey). Stanley Kubrick, divers compositeurs Strauss, Ligeti, ... 1968 : 187.
Dolce Vita (La). Federico Fellini, Nino Rota, 1959 : 185, 197.
Duel au soleil (Duel in the Sun). King Vidor, Dimitri Tiomkin, 1946 : 188.

Easy Rider. Denis Hopper, musique collective, 1969 : 187.
Ennemi public (L') (Public enemy). William Wellman, David Mendoza, 1931 : 184.
Étrange Mr Victor (L'). Jean Grémillon, Roland-Manuel, 1938 : 186.
Eva. Joseph Losey, Michel Legrand, 1962 : 182.
Ève (All about Eve). Joseph L. Mankiewicz, Alfred Newman, 1950 : 189.
Exorciste (L') (The Exorcist). William Friedkin, Lalo Schifrin, 1973 : 192.

Faubourg Montmartre. Raymond Bernard, André Roubaud, 1931 : 184.
Faux coupable (Le) (The wrong man). Alfred Hitchcock, Bernard Herrmann, 1957 : 195.
Fellini Roma. Federico Fellini, Nino Rota, 1972 : 183.
Fièvre du Samedi soir (La) (Saturday night fever). John Needham, Bee Gees, 1978 : 183.

Gardez le sourire. Paul Fejos, Ferenk Farkas, 1933 : 184.
Grande vadrouille (La). Gérard Oury, Georges Auric, 1967 : 184.
Guerre des Étoiles (La) (Starwars). George Lucas, John Williams, 1977 : 187.

Homme de Rio (L'). Philippe de Broca, Georges Delerue, 1963 : 187.
Homme qui dort (L'). Bernard Queysanne, Ensemble 010, 1974 : 180.
Homme qui en savait trop (L') (The man who knew too much). Alfred Hitchcock, Bernard Hermann, 1956 : 185.
Homme qui ment (L'). Alain Robbe-Grillet, Michel Fano, 1968 : 180.
Homme qui n'a pas d'étoile (L') (The man without a star). King Vidor, Joseph Gershenson, 1955 : 188.
Homme tranquille (L') (The quiet man). John Ford, Victor Young, 1952 : 188.

Il était une fois dans l'Ouest (C'era una volta il west). Sergio Leone, Ennio Morricone, 1968 : 188, 196.
India Song. Marguerite Duras, Carlos d'Alessio, 1977 : 180.

Jour du Fléau (Le) (The Day of the locust). John Schlesinger, Alfred Newman, 1974 : 194.
Jour et l'heure (Le). René Clément, Claude Bolling, 1962 : 187.
Jugement des flèches (Le) (Run of the arrow). Samuel Fuller, Victor Young, 1956 : 188.
Jules et Jim. François Truffaut, Georges Delerue, 1961 : 187.

King-Kong. Ernest Schoedsack et M. C. Cooper, Max Steiner, 1932 : 188, 194.

Lacombe Lucien. Louis Malle, Django Rheinhardt et autres, 1974 : 187.
Lady L. Peter Ustinov, Jean Françaix, 1964 : 183.
Lancelot du Lac. Robert Bresson, Philippe Sarde, 1974 : 189.
Liaisons dangereuses (Les). Roger Vadim, Art Blakey, 1959 : 182.
Lumière d'Été. Jean Grémillon, Roland-Manuel, 1942 : 186.
Love (Women in love). Ken Russell, Georges Delerue, 1969 : 191.

Mahler. Ken Russell, Mahler et John Forsythe, 1974 : 180.

Martin et Léa. Alain Cavalier, divers extraits, 1978 : 184.
Mean Streets. Martin Scorcese, musique collective, 1973 : 193.
Mélodie du bonheur (La) (The Sound of music). Robert Wise, Richard Rodgers, 1964 : 194.
Messager (Le) (The go-between). Joseph Losey, Michel Legrand, 1970 : 187.
M. le Maudit (Dein Mörder sieht dich an). Fritz Lang, Edward Grieg, 1931 : 184.
Mon oncle d'Amérique. Alain Resnais, Arie Dzierlatka, 1980 : 188.
More, Barbet Schroeder, Pink Floyd, 1969 : 182.
Mort aux trousses (La) (North by Northwest). Alfred Hitchcock, Bernard Herrmann, 1959 : 195.
Mouchard (Le) (The Informer). John Ford; Max Steiner, 1935 : 197.

New York, New York. Martin Scorcese, Ralph Burns et Georgie Auld, 1977 : 180.
Nimitz, retour vers l'enfer (Nimitz). Don Taylor, John Scott, 1980 : 187.
Nous nous sommes tant aimés (C'eravamo tanto amati). Ettore Scola, Armando Trovajoli, 1975 : 193.

Ouragan sur le Caine (Caine Mutiny). Edward Dmytryk, Max Steiner, 1954 : 197.

Pacha (Le). Georges Lautner, Serge Gainsbourg, 1967 : 185.
Paris nous appartient. Jacques Rivette, Philippe Arthuys, 1959 : 180.
Parrain (Le) (The God Father). Francis Ford Coppola, Nino Rota, 1972 : 186.
Petite Lise (La). Jean Grémillon, Roland Manuel, 1929 : 186.
Pipicacadodo (Chiedo Agilo). Marco Ferreri, Philippe Sarde, 1978 : 184.
Play time. Jacques Tati, Francis Lemarque, 1967 : 183.
Plein soleil. René Clément, Nino Rota, 1959 : 187.
Poison (La). Sacha Guitry, Louiguy, 1951 : 181.
Princesse de Clèves (La). Jean Delannoy, Georges Auric, 1961 : 183.
Psychose (Psycho). Alfred Hitchcock, Bernard Herrmann, 1960 : 192.

Que la fête commence. Bertrand Tavernier, Philippe d'Orléans et Antoine Duhamel, 1975 : 185.

Racines du ciel (Les) (The roots of heaven). John Huston, Malcolm Arnold, 1958 : 188.

R.A.S. Yves Boisset, François de Roubaix, 1972 : 187.
Règlements de compte à O.K. Corral (Gunfight at the O.K. Corral). John Sturges, Dimitri Tiomkin, 1957 : 188.
Remorques. Jean Grémillon, Roland-Manuel, 1939 : 186.
Rio Bravo. Howard Hawks, Dimitri Tiomkin, 1958 : 184, 188.
Rivière rouge (La) (Red River). Howard Hawks, Dimitri Tiomkin, 1948 : 188.
Ruée vers l'Ouest (La) (Cimarron). Wesley Ruggles, Max Steiner, 1930 : 197.

Sauve qui peut (la Vie). Jean-Luc Godard, Gabriel Yared, 1980 : 185.
Senso. Lucchino Visconti, Brückner, Verdi, 1964 : 184.
Sissi impératrice. Ernst Marischka ; Anton Profes, 1957 : 193.
Si Versailles m'était conté. Sacha Guitry ; Jean Françaix, 1956 : 183.
Spartacus. Stanley Kubrick ; Alex North, 1960 : 195.
Solitude du coureur de fond (La) (The loneliness of a long distance runner). Tony Richardson, John Addison, 1962 : 186.
Source (La) (Jungtrukallen). Ingmar Bergman, Erik Nordgren, 1959 : 194.
Sous les toits de Paris. René Clair, Moretti et Armand Bernard, 1930 : 183, 184.

Stavisky. Alain Resnais, Stephen Sondheim, 1974 : 187.
Sunday at the country. John Trent, Paul Hoffert et William Mac Cauley, 1974 : 193.

Tant qu'il y aura des hommes (From here to eternity). Fred Zinneman, George Duning, 1952 : 183.
Touchez pas au grisbi. Jacques Becker, Jean Wiener, 1953 : 184.
Tour du monde en quatre-vingts jours (Le) (Around the world in eighty days). Michael Anderson, Victor Young, 1957 : 187.
Tour infernale (La) (Towering inferno). John Guillermin, John Williams, 1975 : 187.
Tramway nommé Désir (Un) (A streetcar named Desire). Elia Kazan, Alex North, 1951 : 195.
Trésor de la Sierra madre (Le) (Treasure of the Sierra madre). John Huston, Max Steiner, 1948 : 188.
Trio infernal (Le). Francis Girod, Ennio Morricone, 1974 : 195.
Triporteur (Le). Jacques Pinoteau, Michel Legrand, 1957 : 187.
Trois Mousquetaires (Les). André Hunnebelle, Jean Marion, 1954 : 183.
Trois Mousquetaires (Les). Bernard Borderie, Paul Misraki, 1961 : 183.

Untel Père et fils. Julien Duvivier, Jean Wiener, 1940 : 181.

Vent de la plaine (Le) (The Unforgiven). John Ford, Dimitri Tiomkin, 1960 : 188.
Vincent, François, Paul et les autres. Claude Sautet, Philippe Sarde, 1974 : 193.
20 000 lieues sous les mers (20 000 leagues under the sea). Richard Fleisher, Paul Smith, 1954 : 187.
Voleur (Le). Louis Malle, Henri Lanoë, 1966 : 194.

Week-end à Zuydcoote. Henri Verneuil, Maurice Jarre, 1964 : 187.

Yeux sans visage (Les). Georges Franju, Maurice Jarre, 1959 : 181.

NOTES ET DOCUMENTS

« PHILIDOR L'AINÉ, ORDINAIRE DE LA MUSIQUE DU ROY ET GARDE DE TOUS LES LIVRES DE SA BIBLIOTHÈQUE DE MUSIQUE »

UN ESSAI DE BIOGRAPHIE D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS

La vente récente de la collection musicale du comte de Toulouse conservée au Collège St-Michael de Tenbury a, une nouvelle fois, attiré l'attention sur André Danican Philidor auquel le prince avait confié, dans les premières années du XVIIIe siècle, la constitution de sa bibliothèque de musique [1]. Son choix n'était pas dû au hasard : Philidor, en effet, était le garde de la Bibliothèque de Musique du roi et, à ce titre, s'efforçait de retrouver et de rassembler la musique qui avait diverti la « jeune cour » de Louis XIV comme les règnes précédents et d'alimenter par ses copies un dépôt du répertoire au service des grands corps de musique de la cour. Les copies de la main de Philidor ou effectuées sous sa direction ainsi que les livres de musique portant son ex-libris que possèdent, en particulier, la Bibliothèque nationale et la Bibliothèque municipale de Versailles témoignent encore de l'importance de son travail [2]. Cette tâche de noteur au service du roi et des princes [3] a,

---

1. Edmund H. FELLOWES, *The catalogue of manuscripts in the library of St Michael's College Tenbury...* (Paris, 1934) ; Catherine MASSIP, « La collection musicale Toulouse-Philidor à la Bibliothèque nationale », *Bulletin de la Bibliothèque nationale,* déc. 1979, 147-157.

2. W. J. v. WASIELEWSKI, « Die collection Philidor », *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft,* I (1885), 531-545 ; Edmund H. FELLOWES, « The Philidor manuscripts. Paris. Versailles. Tenbury », *Music and Letters,* XII (apr. 1931), 116-129 ; André TESSIER, « Un fonds musical de la bibliothèque de Louis XIV. La collection Philidor », *La Revue musicale,* avr. 1931, 295-302.

3. Philidor a-t-il travaillé pour d'autres membres de la famille royale ? La Bibliothèque municipale de Versailles conserve, en effet, un manuscrit de la « Partission de l'inconnüe. Copiée par Mr Philidor l'aîné, ordinaire de la Musique du Roy et garde de sa Bibliothèque de musique, l'an 1705 » (ms. mus. 134) et un manuscrit de l'opéra « Cadmus » « coppié par Philidor l'aîné, ordinaire de la

probablement plus que ses compositions [4], gardé Philidor d'un oubli où sombrèrent d'autres musiciens du roi. Cependant, les biographies qui lui ont été consacrées, privilégiant les grandes étapes de sa carrière ou son activité à la tête de la Bibliothèque de Musique du roi [5], ne se sont guère appliquées à le replacer dans son milieu social, celui des musiciens de cour [6].

André Danican Philidor appartenait à une dynastie de musiciens qui s'imposèrent, suivant l'expression de Norbert Dufourcq et de Marcelle Benoit, comme « les rois de l'Écurie » où ils régnèrent pendant quelque soixante-dix ans [7].

Dès 1651, on relève la présence dans ce corps de musique de Michel Danican († 1659) qui s'illustra comme joueur de cromorne, de trompette marine et de hautbois. Son frère Jean (vers 1620-1679), le père du futur garde royal, était en 1659 fifre de la

---

Musique du Roy et garde des livres de musique de Sa Majesté, l'an 1708 » (ms. mus. 92), manuscrits reliés aux armes de Louise-Adélaïde de Bourbon-Conti. On connaît par ailleurs l'importante collection copiée pour le comte de Toulouse en partie conservée à la Bibliothèque nationale.

4. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart... s. v.* Philidor ; *Répertoire international des sources musicales... Einzeldrucke vor 1800... s. v.* Philidor (André).

5. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart... s. v.* Philidor ; E. VEUCLIN, « Notes inédites sur un musicien distingué : André Danican dit Philidor », *Bulletin du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, n° 33 (oct. 1910), 184-187 (à partir du dépouillement des archives paroissiales de Saint-Pierre de Dreux).

6. Les actes publiés par Norbert DUFOURCQ et Marcelle BENOIT (« Les musiciens de Versailles à travers les minutes notariales de Lamy conservées aux Archives départementales de Seine-et-Oise », *« Recherches » sur la Musique française classique*, III [1963], 186-206 ; « Les musiciens de Versailles à travers les minutes du baillage de Versailles conservées aux Archives départementales de Seine-et-Oise », *ibid.*, VI [1966], 197-226 ; « Les musiciens de Versailles à travers les minutes notariales de M. Gayot conservées aux Archives départementales des Yvelines [1661-1733] », *ibid.*, XV [1975], 155-190), les documents recueillis par Marcelle BENOIT (*Musiques de Cour. Chapelle, Chambre, Écurie. 1661-1733...* [Paris, 1971]) ainsi que sa thèse (*Versailles et les musiciens du roi. 1661-1733. Étude institutionnelle et sociale...* [Paris, 1971]) ont fourni à notre étude des sources originales et de multiples points de comparaison.

7. Norbert DUFOURCQ et Marcelle BENOIT, « Les musiciens... baillage... », p. 198.

L'origine du surnom de Philidor que les Danican juxtaposèrent à leur patronyme est mal connue et les historiens ont répété avec quelques variantes l'explication que rapporte J.-B. de La Borde à propos de Michel Danican ordinaire de la Chambre de Louis XIII : « On prétend que ce monarque lui avait donné le surnom de *Philidor* parce qu'un musicien jouant très bien du hautbois que le roi avait entendu à son passage en France portait ce nom et que le roi en entendant Danican jouer de cet instrument avait dit : j'ai trouvé un second Philidor » (*Essai sur la musique ancienne et moderne...* [Paris, 1780], III, p. 461).

Grande Écurie, puis trompette marine et cromorne [8]. André Danican Philidor (? - 10 août 1730) apparaît pour la première fois, en 1661, sur les états de la Musique de l'Écurie comme joueur de quinte, de cromorne et de trompette marine, charge qu'il conserva jusqu'en 1685 [9]. En 1678, il succédait à Hyppolite Carré comme tambour et fifre de la Grande Écurie, ne s'en démettant qu'en 1699 [10]. Enfin, il cumula une troisième charge, celle de hautbois, acquise en 1681 [11] ; en 1698, moyennant 600 liv., il en obtint la survivance en faveur de son fils aîné Anne [12] ; mais la mort prématurée de celui-ci (1728) l'amena à former d'autres plans pour sa succession : le 15 décembre 1729, il recevait ses lettres de vétéran et renonçant à sa charge de grand hautbois, il la vendit à Pierre Pajon [13]. Nous n'avons pu déterminer la date de sa nomination comme garde de la Bibliothèque de Musique du roi, fonction qu'il partagea avec François Fossard jusqu'en 1697, au moins [14] ; mais, dès 1702, il apparaît seul à la tête de cette institution comme son ex-libris imprimé permet de le penser. Philidor avait obtenu la survivance de cette charge en faveur de son fils aîné [15] ; mais Anne mourut avant son père et c'est à son beau-frère Jean-Louis Schwartzenberg dit Lenoble que revint la place qui lui était initialement destinée [16].

8. *Grove's Dictionary... s. v.* Philidor (Jean) et (Michel).

9. Marcelle BENOIT, *Musique de cour...*, p. 4. ID., *Versailles...*, p. 109-110.

10. ID., *Musique de cour...*, p. 57, 59, 121, 165.

11. *Ibid.*, p. 79, 161, 174, 188, 199, 219, 263, 270, 278, 297, 305, 312, 321, 327, 388.

12. *Ibid.*, p. 157. Arch. nat., Min. central, LIII, 120, 7 mai 1699.

13. Marcelle BENOIT, *Musiques de cour...*, p. 394 et 397.

14. En 1697, un état de payement pour des copies de musique fut délivré par les Menus Plaisirs en faveur des deux hommes (Marcelle BENOIT, *Musiques de cour...*, p. 155). La même année, lorsque Philidor copia des motets de Delalande, Mathau, Couperin, etc., il s'intitulait « l'un des deux gardiens de la Bibliothèque de Musique de Sa Majesté » (Versailles, Bibl. municip., ms. mus. 18).

15. Dans des actes notariés, à partir de 1714, au moins, Anne Danican Philidor est qualifié de « garde de la Bibliotèque en survivance de son père » (Arch. nat., Min. central, CVII 259, 11 mai 1714, 265, 13 août 1714, 276, 28 mars 1716). Philidor associa-t-il son fils à son travail à la Bibliothèque de Musique du roi ? Il est permis de le croire : une partition imprimée de *Marthésie...* (Paris, C. Ballard, 1699), conservée à la Bibliothèque municipale de Versailles (MS D in-4° 43), porte sur la page 1 cette mention manuscrite : « de la bibliotèque de musique du Roy. Philidor » ; la signature est à l'évidence celle d'Anne Danican Philidor.

16. Jean-Louis Schwartzenberg travailla dès 1726, semble-t-il, pour la Bibliothèque de Musique du roi ; des états de payement, parfois fort importants — plus de 17 000 liv. en 1726 —, furent délivrés en sa faveur par les Menus Plaisirs pour des copies de musique (Marcelle BENOIT, *Musiques de cour...*, p. 365, 378-381, 408-411, 425-426).

Des vingt-deux enfants que Philidor eut de ses deux mariages, plusieurs moururent en bas âge [17] ; les cinq sur lesquels nous avons pu rassembler quelque documentation restèrent dans le milieu des musiciens de cour : Anne le fondateur du Concert spirituel (1681-1728) obtint, nous l'avons vu, la survivance de la charge paternelle ; Michel (1683 - encore en vie en 1720) était en 1714 « timballier des gardes du corps de Sa Majesté, compagnie de Noailles » [18] ; François (1689-1717) fut cromorne et trompette marine dans la Musique de la Chapelle, puis hautbois dans celle de l'Écurie [19] ; quant à François-André (1726-1795), il commença sa brillante carrière comme page de la Musique du roi [20] ; enfin, sa fille Hélène (1686-1716) épousa en 1708 le joueur de fifre et de tambour de la Grande Écurie, Jean-Louis Schwartzenberg [21]. Deux frères d'André Danican Philidor, Jacques (1657-1708) et Alexandre (vers 1660- ?) furent « ordinaires de la Musique du roi » et quatre fils du premier, Pierre (1681-1731 ?), Jacques (1686-1726), François (1695-1728) et Nicolas (1699-1769) embrassèrent à la Chambre ou à la Grande Écurie la carrière paternelle [22].

Constituant ainsi une caste dans le monde des musiciens de cour, cette famille retrouve aussi son unité dans les grands moments de l'existence : Jacques Danican apposa sa signature sur le contrat de mariage de son frère aîné [23] ; de même, les frères et sœur d'Anne Danican Philidor, François, Michel et Hélène, ses oncles, Jacques

---

17. De son mariage avec Marguerite Mouginot (on trouve aussi Monginot, mais la signature est à l'évidence Mouginot), Philidor eut seize enfants ; outre Anne, Hélène, Michel et François que nous mentionnerons plus loin, ce furent : Anne-Marguerite (9 juil. 1674- ?), Alexandre (1676-6 janv. 1684), des jumeaux François et Madeleine (nés le 18 juil. 1678), Antoinette-Marguerite (21 avr. 1680-2 août 1694), Claude André (2 avr. 1682-29 janv. 1684), Marie-Augustine (9 sept. 1684- ?), Marie-Thérèse (12 oct. 1685-24 sept. 1689), un garçon (5 févr. 1688-14 sept. 1690), Pierre (7 avr. 1690-5 juil. 1693), Louise-Marie (1er juil. 1691-30 avr. 1694), Madeleine (2 févr. 1697-7 avr. 1704). Six enfants naquirent de son union avec Élisabeth Leroy ; outre François-André, ce furent : Jeanne Élisabeth (18 juin 1720- ?), Élisabeth Hélène (30 août 1722- ?), Marie-Anne (10 oct. 1725- ?), Marie-Marguerite (5 juil. 1728- ?), Françoise Agathe (19 oct. 1729- ?). (Versailles, Bibl. municip., Ms. Fromageot B I 5 [Place Charost]) ; E. VEUCLIN, *Notes...*, p. 185-187).

18. Arch. nat., Min. central, CXVII, 265, 13 août 1714 (constitution de rente).

19. *Grove's Dictionary...*, *s. v.* Philidor (François).

20. *Ibid.*, *s. v.* Philidor (François-André).

21. Norbert DUFOURCQ et Marcelle BENOIT, « Les musiciens... Lamy... », p. 196.

22. Marcelle BENOIT, *Musiques de cour...*, p. 485, 488, 489.

23. Arch. nat., Min. central, LXIV, 144, 17 janv. 1672.

Danican et Gilles Bossard, l'un des Vingt-quatre violons, son cousin, Pierre Danican Philidor, étaient présents lorsque fut dressé son contrat de mariage [24]. Des circonstances moins solennelles faisaient également jouer la solidarité familiale : c'est vers son frère André que Jacques Danican Philidor se tourna afin d'obtenir un prêt pour mener à bien la construction de sa maison [25].

Cette forme de sociabilité s'inscrit en fait dans un réseau plus vaste de relations liant étroitement les musiciens de cour. Elisabeth Leroy que Philidor épousa en secondes noces était la fille d'un « ordinaire de la musique du roi » [26]. François Baumavielle, ordinaire de la musique de Monsieur, l'épouse d'Augustin-Jean Lepeintre, petit violon du Cabinet, Pierre Ferrier, musicien de l'Écurie et de la Chambre, le violoniste François Fossard, Pierre Pièche, joueur de flûte de la Chambre, Michel-Richard Delalande, maître de musique de la Chapelle du roi, portèrent sur les fonts baptismaux plusieurs enfants du noteur royal [27]. C'est auprès de ses collègues Prosper Charlot, Jean Marchand et Augustin-Jean Lepeintre que Philidor trouva l'argent nécessaire à l'achèvement de sa demeure versaillaise et c'est la veuve de P. Charlot qui, en 1712, lui consentit un nouvel emprunt [28]. Ses rapports furent, semble-t-il, privilégiés avec Delalande qui, en 1695, reconnaissait devant notaire « qu'à sa prière pour luy faire plaisir et faciliter le payement de partie du prix de sa charge de maistre de musique de la Chambre du Roy... André Danican Philidor... et damoiselle Margueritte Mouginot, sa femme, ... ont bien voulu vendre, cedder et transporter audit sieur de Boisset [vendeur de la charge] ... quatre cent livres de rente... Plus... que lesdits sieur et damoiselle Philidor luy ont presté la somme de six cent livres que ledit sieur Delalande déclare estre entrée dans le payement [de ladite charge] » ; ce prêt se montait en tout à 7 800 liv., somme relativement importante lorsqu'on la rapporte à la fortune de Philidor [29].

Son contrat de mariage avec Marguerite Mouginot

---

24. Norbert DUFOURCQ et Marcelle BENOIT, « Les musiciens... Lamy... », p. 194.

25. *Ibid.*, p. 192.

26. Arch. dép. des Yvelines, Notaires, Le Pecq, Étude Mestais, 29 août 1719.

27. Versailles, Bibl. municip., Ms. Fromageot B I 5 (Place Charost) ; Yolande de BROSSARD, *Musiciens de Paris. 1535-1792. Actes d'état civil d'après le fichier Laborde de la Bibliothèque nationale...* (Paris, 1965), p. 80.

28. Norbert DUFOURCQ et Marcelle BENOIT, « Les musiciens... Lamy... », p. 190 et 197. ID., « Les musiciens... Gayot... », p. 161.

29. *Notes et références pour servir à une histoire de Michel-Richarde Delalande... (1657-1726)... sous la direction de Norbert Dufourcq* (Paris, 1957), p. 59.

(17 janv. 1672) en fournit un premier aperçu : la future, fille d'un « marchand maître ouvrier en draps d'or, d'argent et soye », apportait en dot « mil livres en deniers comptans et quatre cens livres en meubles et hardes pour l'ameublement d'une chambre » et recevait un douaire de 500 liv. Les termes du second contrat de mariage de Philidor sont sensiblement les mêmes : la dot d'Élisabeth Leroy était de 1 350 liv. « en deniers comptans, habits, linge, hardes et autres effets mobiliers », le douaire de 850 liv. [30]. Le sort des enfants fut plus inégal : Claire de Verel de Boisjoly apportait une ferme de 7 000 liv. à son mari Anne Philidor qui lui constituait un douaire de 4 000 liv. Hélène reçut de ses parents 4 000 liv., son époux apportait 1 500 liv. ainsi que sa charge qu'il avait achetée 3 000 liv. Les mariages de François et de Michel furent moins brillants : Thérèse Bette était dotée de 3 000 liv. ; Thérèse Mallet de 883 liv. 6 s. 8 d. en argent comptant, d'un fil de perles d'une valeur de 53 liv. 5 s. 8 d. et de 46 liv. de rente au principal de 1 150 liv. ; les douaires étaient respectivement de 1 000 liv. et de 200 liv. de rente [31]. Malgré leur disparité, ces chiffres égaux ou supérieurs aux moyennes établies par Marcelle Benoit [32] témoignent, au sein d'un milieu social spécifique, d'une situation de départ plutôt favorable.

Pour vivre et pour maintenir sa nombreuse famille, Philidor disposait en premier lieu des revenus de sa charge : d'après les états de payement de la Musique de l'Écurie, il percevait 120 liv. par an comme cromorne et trompette marine, une même somme comme tambour, 180 liv. annuelles comme hautbois [33]. A ces gages relativement faibles s'ajoutaient diverses indemnités perçues notamment au moment des « petites festes » [34], ainsi que des gratifications pour des déplacements ou des cérémonies extraordinaires : en 1679, il se partagea avec les autres tambours de la Grande Écurie la somme de 300 liv. qu'on leur accordait pour avoir « faict la fonction de leurs charges en la cérémonie de la publication de la paix entre le Roy... et le très excellent et très puissant Léopold empereur, les seigneurs électeurs, princes et Estats d'Empire... » ; le

30. Actes cités ci-dessus (notes 23 et 26).

31. Norbert DUFOURCQ et Marcelle BENOIT, « Les musiciens... Lamy... », p. 194, 196, 197 ; Mireille RAMBAUD, *Documents du Minutier central concernant l'histoire de l'art. 1700-1750. Tome premier...* (Paris, 1964), p. 364-365.

32. Marcelle BENOIT, *Versailles...*, p. 291.

33. ID., *Musiques de cour...*, p. 4, 14, 15, 18, 22, 56, 121, 144, 174, 188, 199, 219, 263, 270, 278, 297, 305, 312, 321, 327, 388.

34. ID., *Versailles...*, p. 220-222.

25 mars 1680, il obtenait une gratification de 30 s. par jour pour ses « extraordinaires » pendant son voyage à Châlons à la suite du roi [35]. Enfin, comme tout musicien de l'Écurie, il devait porter la livrée et recevait à cet effet une allocation qui était de 150 liv. pour le titulaire d'une charge de hautbois [36]. L'inventaire après décès de sa première épouse, dressé le 12 novembre 1714, enregistre avec précision ses revenus de musicien de cour : « cent quatre vingt livres pour l'année courante des gages de sa charge de grand hautbois du Roy, ... six cent livres pour l'année aussy courante de ses gages en qualité d'hautbois de la Chapelle du Roy..., cinq cens livres pour le quartier courant de la pension de deux mil livres sur la cassette du Roy..., vingt-deux livres dix sols pour la quinzaine échéant le jour de demain de ses journées et nouriture en qualité de petit violon du Roy » [37]. Nous ignorons quels revenus Philidor tirait de sa fonction de garde de la Bibliothèque de Musique du roi, mis à part les sommes qu'il recevait pour des copies de musique : en décembre 1720, par exemple, les Menus Plaisirs délivrèrent en sa faveur un état de payement de 562 liv. pour les « copies des partitions de musique, de dessus des chœurs, hautes contres, tailles, basses et récits, premiers et seconds dessus du petit chœur de simphonie, dessus de fluttes et hautbois, dessus du grand chœur, basses, bassons, parties de violons, hautes contes [!] et tailles qu'il a fait faire pour le ballet de Cardenio » [38]. De même, on ne sait quel profit il tira de ses publications ; le 30 décembre 1694, il reçut avec Fossard un privilège royal pour faire imprimer ou graver « les recueils de musique qu'ils ont recueillis avec soing par les ordres du Roy et qui n'ont point encores esté imprimez dans le Royaume » ; en fait, un seul volume d'airs italiens fut publié [39]. Pour manifester

35. ID., *Musiques de cour...*, p. 69 et 74.

36. *Ibid.*, p. 297.

37. Arch. nat., Min. central, CXVII, 268, 12 nov. 1714.

38. Marcelle BENOIT, *Musiques de cour...*, p. 315. Voir, de même, p. 115, 116, 155, 189, 195, 264, 298, 307. Il semble, en outre, que Philidor recevait, dès avant 1717, comme « simphoniste... de la Musique du roi » en tant que garde de la Bibliothèque de Musique une somme annuelle de 700 liv. sur la cassette du roi (*ibid.*, p. 290).

39. Munis de ce privilège royal, les deux musiciens passèrent un contrat avec l'imprimeur Pierre Ballard pour l'impression d'un recueil d'airs italiens (Arch. nat., Min. Central, LIII, 112, 12 janvier 1695 ; acte cité par Marcelle BENOIT, *Versailles...*, p. 211) qui correspond à l'ouvrage suivant : *Airs italiens composez par les plus célèbres autheurs, mis en partition, avec leurs ritournelles et symphonies de violons, tels qu'ils se chantent ordinairement dans les divertissemens de la Cour. Recueillis par les sieurs Fossard et Philidor l'aîné, ordinaires de la Musique du Roy. Première partie.* Paris, P. Ballard, 1695.

sa faveur à certains de ses musiciens, le roi leur donna une place à bâtir à Versailles ; Philidor en reçut deux : l'une fut cédée en 1693 à Delalande [40] ; sur l'autre, obtenue en 1682 ou 1683, il fit construire une maison à trois étages qu'il agrandit progressivement, la transformant en un véritable immeuble de rapport ; entre 1684 et 1686, il n'eut pas moins de sept locataires : Th. Lesage, ouvrier, qui occupait une salle et une chambre moyennant 111 liv., L. Maindestie qui lui payait 240 liv. pour un logis, le cordonnier Jean La Cour qui partit sans s'acquitter des 132 liv. de loyer de sa boutique, Louis-François de Servien, Grand Sénéchal d'Anjou, qui occupait, dès avril 1684, un appartement de 370 liv. par an, trois marchands de vin dont deux semblent s'être succédés dans un local loué 260 liv., le troisième prenant à bail un logement de 1 100 liv. [41]. On ne sait quelles raisons poussèrent Philidor et son épouse à se défaire, dès 1692, de cet immeuble d'un rapport certain pour louer un logis de 350 liv. dont ils déménagèrent quatre ans plus tard pour s'établir dans un appartement certainement plus modeste au loyer annuel de 250 liv., puis s'installant en 1700 dans un logement de 300 liv. [42]. Cette vente ne traduirait-elle pas des embarras financiers qu'elle aurait servi à résoudre ? Dans les années suivantes, nous n'avons pas trouvé trace d'un réinvestissement total des 21 600 liv. que Philidor avait tirées de sa maison versaillaise [43].

Une même impression de gêne ou, du moins de difficultés, se dégage de l'inventaire dressé le 12 nov. 1714 après le décès de Marguerite Mouginot. Veuf, le musicien a quitté Versailles et s'est établi à Paris, rue du Roulle, où il loue un appartement de dimensions réduites composé d'une cuisine avec un « retranchement », d'une salle « attenant ladite cuisine » et d'une chambre avec un petit cabinet ; et ce sont trois étages qu'il doit monter avant d'atteindre son logis. Toute sa richesse semble se borner aux biens que l'on trouve dans sa demeure — meubles, vaisselle, habits, tableaux, bijoux — dont la prisée ne se monte qu'à 2 618 liv. 8 s.

---

40. *Notes et références pour servir à une histoire de Michel-Richard Delalande...*, p. 82.

41. Norbert DUFOURCQ et Marcelle BENOIT, « Les musiciens... Lamy... », p. 190-191 ; ID, « Les musiciens... Gayot... », p. 161-164 ; Marcelle BENOIT, *Versailles...*, p. 321.

42. Norbert DUFOURCQ et Marcelle BENOIT, « Les musiciens... Lamy... », p. 192-194. Philidor et son épouse vendirent leur maison par le biais d'une loterie à propos de laquelle on peut consulter le *Mercure galant,* nov. 1692, p. 261-264.

43. Les contrats de rente que nous avons retrouvés pour les années 1692 et suivantes sont loin d'égaler les 21 600 liv. retirées de la vente (Arch. nat., Min. central, XVIII, 324, 2 mars 1695, LIII, 120, 22 juin 1699).

11 d. ; l'inventaire des papiers, d'une brièveté significative, ne laisse en effet apparaître aucun titre de propriété, terre ou maison. Il est vrai qu'à son actif Philidor peut compter 2 302 liv. 10 s. de créances — essentiellement les gages qui lui sont dus — et 300 liv. de rente qu'il doit, cependant, partager avec trois de ses enfants. Mais, cette succession n'est pas exempte de dettes, 1 800 liv. — les gages de la servante, des fournitures de papier, un emprunt, etc. — auxquelles s'ajoute le service de deux rentes annuelles de 125 et 150 liv. L'intérieur est modeste : le mobilier de la chambre de Philidor n'est estimé qu'à 396 liv., encore une « pendulle sonnante » de 75 liv. fausse quelque peu ce total ; sa garde-robe, comme celle de sa défunte épouse, n'est évaluée que 60 liv. ; ses instruments de musique atteignent à peine 144 liv. Aussi, les quelque vingt tableaux et la trentaine d'estampes qui décoraient cette demeure et qui requirent pour leur prisée un peintre de l'Académie royale de peinture et de sculpture en constituaient assurément le seul luxe [44].

La situation ne semble guère s'être améliorée pour le musicien. En 1719, lors de son second mariage, son bien ne montait qu'à 4 000 liv. [45]. Le 11 août 1730, au jour de sa mort, il ne possédait qu'un « mauvais clavecin » et qu'une « rente sur l'Hostel de Ville de Paris dont le contrat a été remis par ledit deffunt entre les mains de la veuve Charlo pour sureté d'une somme d'argent qu'elle avoit prêté audit deffunt ». En fait, le 18 novembre 1722, une sentence de séparation de biens avait été prononcée et, le 23, Élisabeth Leroy, probablement pour éviter des problèmes de succession, s'était portée adjudicatrice de tous les biens [46].

---

44. Inventaire après décès cité n. 37. Marguerite Mouginot était morte à Versailles où elle fut inhumée le 23 décembre 1713 (Arch. dép. des Yvelines, Versailles, Notre-Dame, Grosse des sépultures). Pour les tableaux et les estampes voir l'inventaire publié en appendice.

45. Contrat de mariage cité n. 26. Le mariage de Philidor avec Élisabeth Leroy eut lieu le 11 septembre 1719 à Saint-Germain-en-Laye (Arch. dép. des Yvelines, Saint-Germain-en-Laye, État civil).

46. Arch. dép. d'Eure-et-Loir, B 5412, 11 août 1730. Nos recherches dans les fonds des Archives départementales d'Eure-et-Loir pour retrouver la sentence de séparation de biens des époux Philidor ainsi que le procès-verbal de vente des biens sont demeurées vaines ; nous devons préciser que, pour le baillage de Dreux, la série B présente de nombreuses lacunes. De même, une enquête poussée dans les minutes du seul notaire drouaisien, Houart, n'a pas abouti.

Élisabeth Leroy qui avait acquis en 1722 les biens de la communauté s'opposa, lors de la mort de son mari, à l'apposition des scellés, son époux ne possédant plus rien, mis à part un clavecin et un titre de rente ; ses propos furent vérifiés et, de fait, on ne trouva dans la demeure des époux Philidor que peu de choses ayant échappé

Les enfants du musicien n'édifièrent pas non plus de brillantes fortunes. A la mort d'Hélène, épouse de Jean-Louis Schwartzenberg, la communauté ne s'élevait qu'à 1 446 liv. ; encore faut-il remarquer que le linge, les vêtements et quelques bijoux représentaient plus de la moitié de cette somme et que cette « coquetterie » se traduisait aussi par des dettes : 600 liv. à un tailleur, 40 à un cordonnier, 80 à un perruquier, 75 à une lingère, etc. La situation du ménage fut parfois critique : ainsi, lors de l'inventaire après décès, Schwartzenberg déclarait « avoir vendu le linge et les habits à l'usage de ladite deffunte damoiselle son épouze pour subvenir aux frais de sa maladie et d'enterrement » [47]. En 1713, les meubles et effets de François Danican Philidor furent vendus sur la place publique pour payer ses dettes ; après sa mort, on ne dressa aucun inventaire : peut-être ne possédait-il rien qui en valût la peine [48] ? Quant à Anne, nous le retrouvons en 1727 détenu au Fort-l'Evêque pour une dette de 1 000 liv. [49]. Enfin, François-André dut chercher dans les leçons et les copies de musique, mais surtout dans son talent de joueur d'échecs, les moyens de sa subsistance [50].

Éloquents pour connaître la situation sociale et la fortune du

---

à la vente de 1722 : « trois vieus habits complets à l'usage dudit deffunt, l'un rouge, un autre bleu et le 3e gris et deux épées de fert et huit vieilles chemises » ainsi que « trois portraits sans cadre représentant ledit deffunt Philidor et ladite demoiselle Leroy sa femme et le père de ladite demoiselle Philidor » ; on ne sait si ce portrait de Philidor est celui reproduit dans l'ouvrage de Marcelle Benoit (*Versailles...*, pl. XVIII, 22) ; de toute façon, on notera que dans l'inventaire après décès de M. Mouginot en 1714 ne figurait aucun portrait de Philidor : le tableau retrouvé à Dreux serait donc peut-être le portrait d'un homme d'un certain âge, comme l'est, d'ailleurs, le seul portrait connu du musicien.

L'activité de Philidor après son établissement à Dreux — dès 1719, au moins — est mal connue. Faisait-il partie de l'entourage de la duchesse de Vendôme qui possédait ce comté ? Il était auprès de cette princesse à Anet en 1717 et dans son contrat de mariage en 1719 il est dit « demeurant ordinairement au château de Dreux » (Marcelle Benoit, *Versailles...*, p. 322).

47. Arch. nat., Min. central, XLII, 319, 2 mars 1720. Hélène Philidor était morte le 14 janvier 1716. Notons que l'on retrouva chez Schwartzenberg « une épinette de bois de noyer garnye de touttes ses touches posée sur son pied de bois de noyer et un timpanon dans sa boette de bois blanc » qui furent prisés 24 livres.

48. *Ibid.*, XXX, 225, 5 mars 1720. Norbert DUFOURCQ et Marcelle BENOIT, « Les musiciens... baillage... », p. 209.

49. Mireille RAMBAUD, *Documents...*, p. 364. Arch. nat., V³167 (16 janv. 1727). On ne sait si cette dette est à mettre en rapport avec les difficultés qu'il connaissait dans l'établissement du Concert spirituel : Constant PIERRE (*Histoire du concert spirituel, 1725-1790* [Paris, 1975], p. 15-18) ne fait pas état de cette dette de 1 000 liv. d'Anne Danican Philidor envers Louis Amaury, ni de son emprisonnement au Fort-l'Évêque.

50. *Grove's Dictionary... s. v.* Philidor (François-André Danican).

musicien, les documents que nous avons pu rassembler ne nous informent guère sur sa vie culturelle, ses préoccupations religieuses, ses goûts musicaux ; il est, cependant, possible d'y glaner quelques informations.

Aucun livre ne figure dans l'inventaire après décès de Marguerite Mouginot et on n'en découvrit pas davantage au foyer de sa fille Hélène. En revanche, on trouva dans la chambre de Philidor « deux tricquetracte garnis de leurs cornets, dez et dames... [et] un petit damier », témoins probables d'une passion — d'ailleurs partagée par de nombreux musiciens de cour — qui n'aurait peut-être pas été sans conséquence pour les finances du noteur royal.

Nous avons noté l'importance des tableaux dans la demeure modeste de Philidor : à côté des natures mortes et des scènes de genre dont un « joueur de musette », les sujets religieux — deux Passion, deux saint Jérôme, un saint André, une Crucifixion, une Sainte Famille, un Moïse — formaient le cadre d'une pratique qui amenait les époux Philidor à posséder un « Christ d'yvoire sur sa croix de bois doré et un reliquaire ».

En 1714, Philidor n'avait pas moins de trente-trois instruments de musique qui correspondent aux diverses charges qu'il occupa au cours de sa carrière dans la Grande Écurie : « deux paires de timballes garnys de leurs baguettes..., un tambour..., quatre bassons, une musette, trois fluttes, quatre autres petites d'ébeine garnie d'yvoire, une basse de flutte et une quinte..., neuf fluttes à becq et deux fluttes allemandes, quatre quintes et un aubois » ; deux ou trois ans avant sa mort, dans sa retraite de Dreux, il acquit encore un clavecin. Ses fils qui se tournèrent tous vers la musique trouvèrent ainsi dans la demeure paternelle, outre un climat favorable à l'épanouissement de leur vocation, les instruments mêmes de leur art. A leurs côtés, Philidor possédait de nombreux livres de musique et les historiens ne lui pardonneront assurément pas, même au nom du respect de l'autorité royale, d'en avoir interrompu la prisée ; en effet, dans le même cabinet où il rangeait ses instruments, Philidor conservait : « des livres de musique dont [la plus grande : rayé] partie appartient au Roy et l'autre à la famille et dont n'a esté fait aucun inventaire de la réquisition dudit sieur Danican Philidor père qui a déclaré que ladite prisée ne pouvoit se faire sans le consentement du Roy » [51]. La Bibliothèque de Musique du roi dont on a cherché vainement la localisation au château de Versailles n'aurait-elle pas été abritée, en partie du

51. Inventaire après décès cité n. 37.

moins, dans la modeste demeure de son garde ? Ainsi s'expliquerait sur les partitions reliées aux armes du souverain la présence de l'ex-libris manuscrit ou imprimé de son humble serviteur. Sur l'activité musicale de Philidor nous n'avons presque rien trouvé que ne suggèrent les titres et les charges que nous avons énumérés ; c'est en tant que musicien du roi qu'il apparaît comme hautbois et comme « triton jouant de la flute » dans les représentations d'*Isis* et de *Bellérophon* qui furent données à Saint-Germain devant la cour en 1677 et 1680 [52]. De même, ses rapports professionnels avec les autres musiciens du roi ne sont guère connus, aussi n'est-il pas sans intérêt de relever le double rôle qu'on lui voit jouer auprès de Lully, transmettant — peut-être en sa qualité de garde de la Bibliothèque de Musique du roi — un ordre royal, écrivant dans la « Marche des Mousquetaires » les parties que le surintendant jugeait probablement indignes de son art et de son talent [53].

Comme d'autres musiciens de cour, Philidor obtint du souverain la permission de porter des armoiries : il choisit d'y placer une lyre solitaire et un soleil rayonnant, traduisant par ces symboles sa passion exclusive pour la musique mise au service du roi [54].

Françoise WAQUET.

***

Inventaire des tableaux retrouvés chez Philidor, à Paris, rue du Roulle (Arch. nat., Min. central, CXVII, 268, 12 nov. 1714. Inventaire après décès de sa première épouse).

Ensuivent les tableaux qui ont esté prisez par ledit Paillet huissier de l'advis du sieur Jean-Baptiste Feret, peintre de l'Académie royale de peinture et sculpture,

---

52. *Isis tragédie en musique... représentée devant Sa Majesté à Saint-Germain-en-Laye le cinquième jour de janvier 1677.* Paris, C. Ballard, 1677. *Bellérophon tragédie en musique représentée devant Sa Majesté à Saint-Germain-en-Laye, le .. janvier 1680.* Paris, C. Ballard, 1680. Notre enquête s'est ici bornée à l'examen des livrets conservés dans le fonds musical de la Bibliothèque municipale de Versailles.

53. Versailles, Bibl. municip., ms. mus. 168, p. 38 : « 2e air des hautbois. Les folies d'Espagne fait par Mr de Luly en trio par ordre du Roy, l'an 172 [1672 ?]. Philidor l'aîné [en] ayant receu l'ordre du Roy à Saint-Germain-en-Laye pour le porter à Mr de Luly » ; p. 22 : « 4e air de la Marche des Mousquetaires : Philidor l'aîné en ayant fait les parties, Mr de Luly ne les ayant pas voulu faire ». Philidor semble avoir éprouvé pour le surintendant une vive admiration qu'il exprima dans les préfaces des copies manuscrites du « Triomphe de l'amour » (Bibl. nat., Rés. F. 505), du « Ballet royal des Arts » (Bibl. municip. Versailles, ms. mus. 80), par exemple.

54. Marcelle BENOIT, *Musiques de cour...*, p. 386 et 402.

demeurant rue des Fossez Saint-Germain parroisse Saint-Germain-l'Auxerrois [55] à ce présent, convenu par toutes les parties, lequel dit sieur Feret a promis et donné son dit avis en sa concience et a signé : Baptiste Feret, Paillet.

Item une Sainte Famille peinte sur bois dans sa bordure de bois doré prisé vingt livres cy XX livres.

Item un saint André peint sur toille dans sa bordure à la romaine de bois doré prisé douze livres cy XII livres.

Item un saint Jérosme peint sur bois dans sa bordure de bois doré prisé quinze livres cy XV livres.

Item deux autres petits tableaux peint sur bois dont un représentant un saint Jérosme et l'autre un joueur de musette dans leur bordure de bois doré prisé douze livres cy XII livres.

Item un tableau peint sur bois représentant Notre Seigneur en croix dans sa bordure de bois doré prisé quinze livres cy XV livres.

Item un tableau peint sur toille représentant un Moyse dans sa bordure de bois doré prisé trente-deux livres cy XXXII livres.

Item deux tableaux peints sur toille représentans des paysages dans leurs bordure de bois doré prisé vingt livres cy XX livres.

Item un autre tableau peint sur toille représentant deux gueux de Provence prisé quinze livres cy XV livres.

Item deux petits flamants dans leur bordure de bois doré prisez trois livres cy III livres.

Item un tableau peint sur toille représentant une cuisine de poisson et de gibier dans sa bordure de bois doré prisé quarante livres cy XL livres.

Item une danse de paysans, un autre représentant une battrie de cuisine dans leurs bordures de bois doré prisez quinze livres cy XV livres.

Item deux tableaux peints sur bois dont un représentant un paysage et l'autre un bacanalle flamant prisez six livres cy VI livres.

Item un autre tableau représentant des fruits peint sur toille dans sa bordure de bois doré prisé six livres cy VI livres.

Item un autre tableau peint sur toille représentant Hector et Andromace dans sa bordure de bois doré prisé vingt livres cy XX livres.

Item dix-neuf estampes représentans différents sujets dans leurs bordures de bois doré prisé vingt-cinq livres [56] cy XXV livres.

Item un tableau peint sur toille représentant une Vierge, un autre tableau en tapisserie représentant une passion, un Christ d'yvoire sur sa croix de bois doré et un reliquaire le tout dans leur bordure de bois doré prisé quinze livres cy XV livres.

Et a ledit sieur Feret signé sa présente prisé : Baptiste Feret.

***

55. Jean-Baptiste Feret (Évreux 1664 ou 1665-Paris, 1er févr. 1739) reçu à l'Académie royale de peinture le 26 oct. 1709 comme peintre de paysages (U. THIEME et F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler... s. v.* Feret [Jean-Baptiste]).

56. Dans une « salle attenant la cuisine » on retrouva également « dix estampes dans leurs bordures de bois doré » qui furent prisées 10 livres.

Inventaire des papiers retrouvés chez Philidor à Paris, rue du Roulle (Arch. nat., Min. central, CXVII, 268, 12 nov. 1714. Inventaire après décès de sa première épouse).

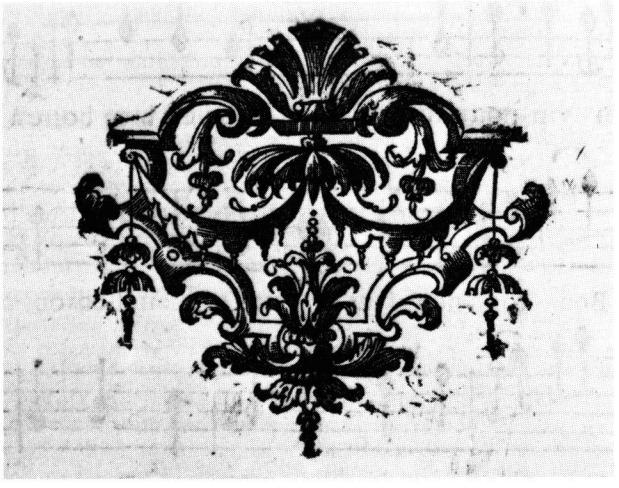
Cote 1. Contrat de mariage entre André Danican Philidor et Marguerite Mouginot, devant de Troyes et Baglan, le 17 janvier 1962 [57].

Cote 2. Constitution sur les aides et gabelles à André Danican Philidor et à ses enfants, Michel, François et Hélène épouse Schwartzenberg, de 330 livres, moyennant 8 250 livres, devant Fortier et Renard, le 13 août 1714 [58].

Cote 3. Obligation signée par le sieur Félix d'une somme de 1 000 livres envers André Danican Philidor, sous seing privé, le 21 janvier 1703.

***

57. Arch. nat., Min. central, LXIV, 144, 17 janvier 1672.
58. *Ibid.*, CXVII, 265, 13 août 1714.



LA RECHERCHE SCHUBERTIENNE DEPUIS LE CENT-CINQUANTENAIRE

• Otto-Erich DEUTSCH : *Franz Schubert, Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge.* Édition nouvelle en allemand, revue et réalisée par la direction musicale de la Neue Schubert Ausgabe et W. Aderhold. Kassel, Bärenreiter, 1978. 712 pages 19 × 27. Plusieurs milliers d'exemples musicaux.

• Ernst HILMAR : *Verzeichnis der Schubert-Handschriften in der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek.* Kassel, Bärenreiter, 1978, « Catalogus musicus », VIII. 16 + 144 pages de texte ; 105 planches 19 × 27.

• *Franz Schubert :* Exposition de la Wiener Stadt- und Landesbibliothek pour le Cent-cinquantenaire du compositeur. Catalogue réalisé par Ernst Hilmar et Otto Brusatti, avec une Introduction de Walter Obermaier. Vienne, Universal-Edition, 1978. 32 pages Introduction et Index ; 316 rubriques avec clichés (22 × 23).

• *Schubert-Kongress Wien 1978,* organisé par l'« Oesterreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft » en liaison avec les Wiener Festwochen. Compte rendu édité par Otto Brusatti (35 contributions). Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1979. 390 pages 17 × 24 ; nombreux exemples musicaux ; 1 planche hors-texte ; index. 580 Schilling autr. (env. 190 F).

• *Franz Schubert,* numéro spécial des Cahiers « Musik-Konzepte », réalisé par Heinz-Klaus Metzger et Rainer Riehn (15 contributions). Munich, Edition Text + Kritik, 1979. 312 pages 15 × 23 ; exemples musicaux ; schémas ; index. DM 34 (env. 75 F).

• *Schubert Studies. Problems of style and chronology.* Ouvrage réalisé par Eva Badura-Skoda et Peter Branscombe. Cambridge (Angleterre), Cambridge University Press, à paraître fin 1981 (14 contributions). Environ £ 25 (280 F) ; tarif souscription sur demande.

• *Franz Schubert : Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Schubert-Ausgabe).* Réalisée par l'Internationale Schubert-Gesellschaft. Publication en cours depuis 1965. 8 séries, env. 75 volumes dont une quinzaine déjà parus. Kassel, Bärenreiter. Souscription complète ou par séries encore possible. Les œuvres publiées isolément sont référencées dans le catalogue spécial « Franz Schubert » du même éditeur.

• Éditions spéciales en fac-similé : *Symphonie n° 8 en si mineur*, « Inachevée », partition et esquisses, éd. Walther Dürr et Otto Biba. Munich/Salzburg, Musikverlag Emil Katzbichler, 1978 — « *Drei Symphonie-Fragmente* » (D 615, 708A, 936A), éd. Ernst Hilmar. Kassel, Bärenreiter, 1978 (Documenta musicologica », 2/VI).

• *Symphonie n° 7 en Mi majeur* (D 729), réalisation Brian Newbould, partition et matériel en location auprès du réalisateur, The University, Hull HU6 7RX (Angleterre). A paraître en 1981, Londres, Oxford University Press.

Tout change. Mais quand il s'agit de réévaluer l'œuvre d'un grand artiste, le plus souvent une longue période est nécessaire : voir les cas récents de Mahler puis de Bruckner. Avec Schubert, nous assistons à ce phénomène unique, d'un musicien dont les œuvres les plus célèbres, constamment répétées, donnaient de lui une image étriquée, convenue, et pour tout dire totalement fausse, alors qu'on découvre soudain, un siècle et demi après sa mort, quel incommensurable géant il fut ! De toutes les publications — qu'il s'agisse d'édition musicale ou de nomenclatures ou essais de toute nature — parues depuis quelques années, peu de chose, il faut le dire, a pour l'instant franchi les frontières de notre pays. Certes, par son succès même, la somme publiée fin 1977 par Brigitte Massin [1] a permis déjà une notable évolution des esprits, ne serait-ce que quant à l'importance quantitative de la production schubertienne. Mais bien des données intervenues depuis n'y sont pas incluses ; et la tentative de mise au point que nous fîmes en 1978 et 1979 [2] pour ce qui est des symphonies, non seulement n'est déjà plus tout à fait à jour, mais devrait se compléter par des essais du même type touchant toutes les autres grandes formes illustrées par Schubert. Dans les pages qui suivent, on commentera donc brièvement les principales parutions intervenues depuis le cent-cinquantenaire, ou annoncées pour une date prochaine.

A tout seigneur tout honneur. Le jour même de l'anniversaire (19 novembre 1978) paraissait en Allemagne l'édition nouvelle, en langue allemande (l'original anglais remontait à 1951) du monumental catalogue thématique d'Otto-Erich Deutsch, homologue du Köchel mozartien et qui permet désormais de désigner toute œuvre de Schubert chronologiquement par la lettre D suivie d'un nombre. Entre la première édition et celle-ci, le catalogue a connu un nombre impressionnant de corrections du fait de l'évolution de la connaissance des autographes et surtout de leur datation (nous verrons plus loin combien ce problème préoccupe les chercheurs) : la première version — et du même coup sa réimpression

1. B. MASSIN, *Franz Schubert* (Paris, Fayard, 1977), 1392 p.

2. « Schubert après Schubert, Un grand dossier historique et musical », *L'Éducation musicale*, n°s 248, 249, 252, 253, 256, 258, 262 (mai 1978 à novembre 1979).

« pirate » effectuée voici quelques années aux Etats-Unis par Kalmus — sont donc aujourd'hui caduques. L'imposant volume nouveau n'est évidemment pas à la portée de tous, et pas même de chaque professionnel à qui il pourrait rendre service. D'un peu moins de 600 F à la souscription, son prix a dû grimper aujourd'hui, à l'importation, au voisinage de 1 000 F (en moyenne 1 F l'œuvre) ! Mais rien n'y manque, chaque rubrique présentant une véritable « carte d'identité » de la pièce concernée et les *incipit* de chacun de ses mouvements, le tout disposé avec une exemplaire clarté et dans un ordre systématique pour chaque donnée. Le lecteur même non familier avec la langue de Goethe n'aura besoin, pour exploiter la plus grande part de cette documentation exceptionnellement précise, de connaître qu'un petit nombre de mots-clés (Erste Ausgabe = Première édition ; Erstaufführung = Première exécution...), dont certains d'ailleurs sont passe-partout (Autograph ; Text...) L'ouvrage n'appelle que quelques réserves mineures, dont une seule est vraiment gênante : c'est le parti-pris qui a conduit à dénuméroter les deux symphonies les plus connues ; ce qui va entraîner (et a déjà entraîné) d'ahurissants quiproquos. Si grave qu'elle nous paraisse, cette maladresse ne saurait déprécier l'ensemble d'un travail qui fera longtemps autorité.

Pour mémoire (car leur commentaire outrepasserait cette rubrique), rappelons que cette réédition du Catalogue Deutsch se situe dans le cadre d'une entreprise beaucoup plus vaste, laquelle n'est autre que la nouvelle édition critique intégrale de toute l'œuvre schubertienne, en cours depuis une quinzaine d'années et dont quinze volumes sont parus sur les quelque soixante-quinze prévus. Cet ensemble, auquel travaillent un groupe de chercheurs de l'Université de Tübingen qui ont fondé à cet effet l'Internationale Schubert-Gesellschaft, a pour ambition de fournir non seulement des textes rigoureux sur le plan de la lecture des autographes, mais aussi des matériels appelés à remplacer ceux qui ont eu cours depuis l'ancienne édition Breitkopf. Hélas, la tâche est encore loin d'être accomplie ; et ces matériels font encore défaut dans des cas où ils seraient pourtant indispensables, en particulier pour les symphonies. Pour celles-ci, on n'a donc d'autre ressource que de rectifier les anciens matériels d'après les nouvelles partitions. C'est ce que fit notamment le chef américain John Perras pour son récent enregistrement des deux premières (RCA). Nous parlerons plus loin du cas de l'*Inachevée*.

Également en 1978 paraissaient deux volumes à bien des égards précieux, mais que seul le spécialiste pourra vraiment exploiter. L'un — complément naturel du Catalogue Deutsch — inventorie pour la première fois avec précision la collection d'autographes schubertiens de la Bibliothèque municipale de Vienne, la plus riche du monde en la matière grâce au legs que lui fit au début de ce siècle le persévérant rassembleur que fut Nicolaus Dumba. Mais il ne suffisait pas d'un simple recensement. Dans maint cas essentiel, il fallait aussi rétablir des datations fantaisistes, et c'est là que se situe l'un des principaux mérites de l'inventaire ici présenté. Son auteur, qui dirige depuis quelques années le département

musical de la Bibliothèque, Ernst Hilmar, a exploité à cette fin des méthodes mises au point par le chercheur américain Robert Winter, notamment l'étude des filigranes — dont la reproduction occupe toute la seconde moitié du volume. Le cas le plus spectaculaire de ces redatations concerne [3] celle de la grande esquisse symphonique en *Ré* majeur que Schubert écrivit dans les derniers mois de sa vie (D 936A dans le Nouveau Deutsch) et non en 1818 comme on le crut longtemps sur la foi d'un mauvais classement des feuillets ! C'est le même auteur, du reste, qui « postface » la récente publication en fac-similé des *Trois Symphonies fragmentaires* comprenant l'ébauche de cette bouleversante « Dixième Symphonie » à partir de laquelle des versions exécutables ont déjà été réalisées par deux compositeurs différents, l'un Allemand, l'autre Anglais. On n'a pas fini de parler de cette incroyable révélation... Mais disons un mot ici de celle que nous promet aussi Hilmar avec la livraison du fac-similé d'une autre esquisse fondamentale de la dernière période schubertienne : celle de l'opéra *Le Comte de Gleichen* (D 918), où le musicien voulait faire entendre — il le dit lui-même à son lit de mort — des choses entièrement neuves et dont nul n'avait idée. A l'exception de sa toute dernière scène, l'œuvre est entièrement ébauchée ; mais son déchiffrage est, hélas, encore plus difficile que celui du brouillon de la *10e Symphonie.*

Tous ces manuscrits, et de nombreux documents iconographiques, furent exposés à la Stadtbibliothek pour le Cent-cinquantenaire ; et le catalogue de cette manifestation constitue un volume richement illustré, avec présentation et commentaires bilingues (allemand-anglais), qui apporte lui aussi au chercheur schubertien des éléments de documentation infiniment précieux. Toute la carrière du grand musicien y revit au travers de pages d'autographes, portraits de Schubert et de nombreux contemporains, lieux fréquentés ou visités, affiches de premières auditions, gravures allégoriques, lettres, dessins, pages de titre d'éditions...

*
* *

Avec les trois volumes suivants, nous entrons dans le domaine des essais et études critiques qui se sont multipliés de manière quasi-exponentielle depuis le cent-cinquantenaire, lequel est encore à l'origine de la plupart de ces initiatives. A Vienne même avait lieu en juin 1978, dans le cadre des Semaines musicales, un important congrès consacré à Schubert, et où tous les spécialistes mondiaux se retrouvèrent pour confronter leurs travaux. C'est dire combien riche et éclairant peut être le volume qui livre le texte complet de toutes les interventions, paru l'année suivante. On ne saurait certes faire un sort ici à chacun de ces trente-cinq essais, de sujets et de dimensions fort inégaux, mais parmi lesquels certains discutent les problèmes les plus cruciaux de la recherche schubertienne. A côté de

3. Voir « Le Miracle de la Dixième Symphonie », chapitre V de notre Dossier référencé [note 2], *L'Éducation musicale,* n° 262 (novembre 1979), p. 67.

questions relatives à la forme ou à l'écriture (A. Mann, C. Dahlhaus, P. Gülke), aux relations texte-musique (B. Massin, Y. Chochlow), aux principes de l'édition (A. Feil, C.-H. Mahling), à l'environnement historique (O. Biba, W. Obermaier, H. Zeman, G. Gruber), ou d'essais concernant telle œuvre particulière, on constate que revient dans plusieurs contributions la discussion relative aux problèmes de datation, qui apparaît donc comme le souci majeur de la critique schubertienne actuelle. Ce sont encore Otto Biba et Ernst Hilmar qui apportent les plus étonnants éléments, avec des conclusions décisives quant à la réelle date de composition de la *Grande Symphonie en Ut,* et son identification avec la « Symphonie de Gastein » prétendûment perdue. Il reste d'ailleurs entre les deux auteurs (nous nous en sommes entretenu dernièrement de vive voix avec eux) quelque divergence quant à l'interprétation du fameux dernier chiffre du millésime de l'autographe (ce second 8 de « 1828 » qui pourrait bien être en réalité un 5) ; mais l'argument définitif semble être la remise au jour de deux factures de copistes qui prouvent que le matériel (toujours conservé à la Gesellschaft der Musikfreunde) a été établi dans les premiers mois de 1827 : la symphonie n'est donc autre que celle remise par Schubert à cette célèbre Société fin 1826, et que celle-ci prima de 100 Gulden tout en prenant bien soin d'éviter que cette somme soit considérée comme le paiement d'une commande ! D'où tout l'imbroglio dans la datation, le manuscrit n'ayant volontairement pas été enregistré à sa date réelle.

Avec ces conclusions, le problème de l'hypothétique symphonie perdue aurait donc dû trouver son épilogue sans retour. Hélas ! Dans le même volume, surgit sous la plume de Harry Goldschmidt la relation de l'existence d'*Une autre Symphonie en Mi majeur,* dite « n° 2 » pour la distinguer de D 729, et dont la partition a été récemment reconstituée d'après un matériel qui était, en 1974, en possession d'une famille berlinoise du nom de Wolff. Ceci pourrait n'être que le résultat d'une falsification où l'auteur du rapport, en toute bonne foi, serait tombé le premier (et la prise de position des directeurs de la Neue Schubert-Ausgabe, annexée au texte de H. Goldschmidt, est à cet égard très sévère). Mais à défaut de pouvoir produire la moindre parcelle d'autographe, l'auteur tente une brillante démonstration musicale destinée à prouver que Schubert n'a pas pu mener à bien la *Grande Symphonie en Ut* (dont il admet qu'elle ait été entreprise en août 1825 à Gastein) sans avoir au préalable écrit une autre esquisse, en *Mi* celle-là, le mois précédent à Gmunden, et qu'il aurait abandonnée. C'est cette esquisse hypothétique qui serait à la base du travail de réalisation qui a produit la symphonie aujourd'hui existante, travail que H. Goldschmidt, en s'aidant de lettres dont il ne peut malheureusement étayer suffisamment la provenance, situe dans les années 1880. Il reste que la symphonie contient d'abondants éléments schubertiens, mais peu de matériau neuf : ce sont surtout des emprunts à des œuvres très connues, de dates entourant l'année 1825 (de la *Wanderer-Fantasie* à l'*Octuor,* y compris, au Finale, une « anticipation » formelle assez éton-

nante de celui de la « Grande ») ; mais elle n'a pas encore été exécutée, et sa création berlinoise, constamment ajournée jusqu'à maintenant, est attendue avec la plus extrême curiosité par quiconque souhaite percer ce mystère...

Paru à peu près simultanément, fin 1979, le volume suivant s'inscrit dans la passionnante série de cahiers réunis sous le titre *Musik-Konzepte,* et dont chacun est dévolu à un maître de la musique dont l'œuvre soulève des problèmes particulièrement actuels ou en pleine évolution. Tandis que les cahiers « ordinaires » (de *Debussy* à *Mendelssohn* en passant par *Wagner, Beethoven,* mais aussi *Alban Berg* — deux cahiers consacrés à l'étude exhaustive de sa musique de chambre — ou *Janáček*) ne comptent qu'une centaine de pages, celui consacré à *Schubert* est le second des « Cahiers spéciaux » et en offre plus du triple, avec une quinzaine de contributions presque toutes passionnantes et qui tranchent dans le vif des grands débats que peut soulever le sujet. Une brève introduction coup de poing intitulée « *Schubert kaputt ?* » donne le ton : comment écouter sa musique aujourd'hui ? Suivent toute une série de réponses, ou de tentatives de réponse, au fil desquelles se dessine le profil du novateur radical que fut en vérité le musicien. L'un des essais les plus révélateurs, bien qu'assez ardu pour le profane, est celui qui rend compte, par des procédés d'analyse schönbergienne, de l'orchestration par Dieter Schnebel du premier mouvement de la *Sonate* « Reliquie » D 840 : ce compositeur allemand contemporain ayant en vue, non de transposer la pièce pour un ensemble autre que l'original, mais bien de faire un sort à chaque intention cachée de l'écriture schubertienne. Pour être discutable — tout comme l'orchestration du *Grand Duo* par René Leibowitz, elle aussi évoquée dans ce volume —, l'initiative n'illustre pas moins la parole combien véridique de Schönberg : « On m'accuse d'être révolutionnaire ; mais je n'en suis qu'un bien petit auprès de Schubert ! » Mais c'est encore avec le grand essai de Peter Gülke sur les *Trois symphonies fragmentaires* que l'on atteindra la plus puissante démonstration du caractère prophétique de l'œuvre schubertienne. Cet auteur, qui a lui-même donné la première version orchestrale des précieuses esquisses et l'a dirigée à Dresde, à Berlin et aux États-Unis, offre un commentaire approfondi de l'autographe, et justifie sa démarche par le fait que même demeurée à l'état de brouillon, la musique est si visiblement « pensée » pour l'orchestre (témoin les constantes indications d'instrumentation dont sont émaillées les portées) que seule une réalisation symphonique peut en révéler toute la substance.

De la longue « réflexion analytique » du même auteur sur le *Quintette* op. 163, seul le professionnel déjà très averti pourra vraiment tirer tout le profit. Et à côté de textes « historiques » comme celui de Liszt sur *Alfonso e Estrella* (qu'il écrivit lorsqu'il monta l'opéra à Weimar, en 1854), on trouvera encore mainte discussion de telle œuvre particulière, ou de thèmes généraux comme « La littérature schubertienne et ses clichés » (N. Nagler). Après une discussion finale entre six participants sur le

thème : « L'énigme Schubert », qui reproduit une émission de la Hessische Rundfunk du 23 décembre 1978 (clôture de l'Année Schubert), l'un des responsables de la publication, Rainer Riehn, donne une nomenclature résumée, par genres musicaux, de toute l'œuvre de Schubert, appelée à rendre bien des services à qui reculera devant la dépense du Nouveau Deutsch. Bref, un volume qui se recommande à tout schubertien ayant un minimum de notions d'allemand.

Non encore paru, un troisième volume d'essais, en langue anglaise celui-là, est annoncé depuis plus de deux ans dans la littérature schubertienne ; et ses éditeurs, Eva Badura-Skoda et Peter Branscombe, prévoient maintenant sa sortie de presses pour l'automne de 1981, à Cambridge. Mais on peut d'ores et déjà considérer qu'il s'agira là d'une publication de très grand retentissement, car on y trouvera en particulier, parmi les quelque quatorze contributions, le travail fondamental de l'auteur américain Robert Winter sur les datations, et la description des nouvelles méthodes qu'il a mise au point (« Paper studies and the future of Schubert research »). Parmi les autres essais annoncés, citons, encore dans le domaine de la chronologie, des contributions de Paul Badura-Skoda sur la datation de la *Grande Symphonie en Ut* et de Reinhard Van Hoorickx sur celle des fragments et esquisses ; ainsi que des études générales de Walther Dürr sur les poèmes mis en musique par Schubert, d'Arnold Feil sur « Le rythme chez Schubert », ou particulières sur le *Quatuor* « La Jeune Fille et la Mort » (C. Wolff) ou sur les *Trios* avec piano (E. Badura-Skoda).

*
* *

Pour clore ce survol, et sans pouvoir commenter individuellement les parutions de textes musicaux (elles sont trop nombreuses), revenons sur le cas de deux des symphonies les plus problématiques, et d'ailleurs inachevées l'une et l'autre, celle en si mineur (qui, pour nous, porte toujours le numéro 8, n'en déplaise au Nouveau Deutsch), et la précédente en mi majeur (pour nous la Septième). L'autographe de la célèbre *Inachevée* a fait l'objet, pendant l'Année Schubert, d'une nouvelle édition en fac-similé, parue en coproduction entre un éditeur austro-allemand et la Gesellschaft der Musikfreunde, détentrice des précieux documents. D'un prix « défiant toute concurrence », cette reproduction se distingue non seulement par sa qualité graphique, mais par la présence de la seconde page (retrouvée en 1969 par Christa Landon à Vienne) de la partition du Scherzo, ainsi que de tout ce que l'on possède de l'esquisse pianistique (« particelle ») des *trois* mouvements, y compris les pages restées vierges. On peut ainsi suivre pas à pas le processus créateur, et conclure en toute vraisemblance que le Scherzo était totalement « pensé » dans l'esprit du compositeur, mais qu'en revanche rien ne permet d'affirmer qu'un Finale lui ait jamais été adjoint. La proposition de remplacer ce dernier par l'entr'acte n° 1 de *Rosamunde,* si elle demeure musicalement intéressante, ne repose donc pas sur un fondement critique objectif.

Un autre enseignement majeur de cette publication (mais on pouvait déjà s'en convaincre par les études musicologiques précédemment parues) est le nombre considérable de divergences existant entre les éditions imprimées ayant cours jusqu'à maintenant et l'autographe schubertien. Ces divergences sont de deux ordres : celles qui touchent l'accentuation (donc la dynamique) ; et celles qui affectent des notes proprement dites. A cette deuxième catégorie appartient l'accord bien connu qui intervient en fin d'exposition (et de reprise) dans le premier mouvement, et qui fut édulcoré par une retouche visible au crayon, d'une main étrangère à celle de Schubert (on en a accusé Brahms, mais sans preuve). Quant aux divergences dynamiques, elles sont légion, et du même type que celles qui affectent toutes les autres symphonies : elles proviennent essentiellement d'une mauvaise lecture des accents, confondus avec des diminuendi. Déjà l'édition Heugel de 1951 (revue par Édouard Lindenberg) en avait rectifié la plupart ; mais il appartenait à Martin Chusid d'en faire définitivement justice dans son édition critique de 1971-72 (Norton critical scores, USA, ou Chappell, Londres). A défaut de l'exorbitant nouveau fac-similé, cette précieuse petite partition devrait être entre toutes les mains de qui veut vraiment « remonter aux sources » de cette œuvre mondialement célèbre ; et rend inadmissible toute exécution qui serait encore affectée des nombreuses erreurs de l'ancienne édition Breitkopf.

Quant à la *Symphonie en Mi* (D. 729), bien du nouveau à son sujet a paru depuis notre étude récente [4], et surtout trois nouvelles réalisations dues respectivement à des auteurs russe (Leonid Butir), bulgare (Boris Spassow, 1978) et anglais (Brian Newbould) ; cette dernière version (créée à Cheltenham en juillet 1978) est seule disponible en Occident ; et sa qualité remet en question nos précédentes conclusions en faveur de la version Barnett/Amoudruz. Sans entrer dans une confrontation détaillée, on peut dire en bref que ce beau travail offre de l'esquisse schubertienne une vision d'une parfaite clarté et lisibilité, partant d'un point de vue — qui n'est évident qu'en apparence — selon lequel moins on ajoute de lignes contrapuntiques ou d'ornements non originaux, plus grande demeure la proportion du texte schubertien dans la partition résultante. Grâce à un judicieux équilibre entre cette volonté d'économie et la nécessité, non moins impérieuse, de « projeter l'œuvre vers l'avenir », Newbould parvient à une réussite qui rejette dans l'ombre tous ses concurrents, et qui s'affirme particulièrement au Finale. Nonobstant son achèvement posthume, la symphonie D. 729 peut et doit désormais, au même titre que le *Requiem* de Mozart, devenir un monument du répertoire.

Paul-Gilbert LANGEVIN.

---

4. « La vraie "Septième" de Schubert et sa résurrection », *Revue musicale suisse*, 118/3-4 (1978), condensé dans le chapitre I de « Schubert après Schubert », *L'Éducation musicale*, n°s 248 et 249 (1978).

LES « INACHEVÉES » DE SCHUBERT DANS L'ACTUALITÉ INTERNATIONALE

• La *Symphonie n° 7 en Mi majeur* (D. 729, 1821) a fait en mai 1980 l'objet d'un enregistrement dans la version nouvelle de Brian Newbould, par l'Orchestre radio-symphonique de Berlin sous la direction de Gabriel Chmura (RCA, à paraître en 1981 en Allemagne). La même œuvre est inscrite au programme de deux concerts du même orchestre, les *10 et 11 mai 1981* (salle de la Philharmonie de Berlin) : elle sera alors dirigée par Bernard Klee. Enfin, dans la réalisation Barnett/Amoudruz, elle a été interprétée en studio en décembre 1980 à Lugano par l'orchestre de la Radio suisse italienne sous la direction de Marc Andreae.

• La *Symphonie n° 8 en Si mineur* (D 759, 1822), avec le Scherzo complété et orchestré par Florian Hollard et l'entr'acte n° 1 de *Rosamunde* comme Finale, a été enregistrée pour la première fois par l'Orchestre de Radio-Télé-Luxembourg sous la direction du réalisateur (Vogue-Contrepoint 524 012). Précisons que pour les deux premiers mouvements, l'enregistrement suit le texte original de Schubert. Dans sa version en trois mouvements, avec la même réalisation pour le Scherzo, l'œuvre a été créée à Berlin les *29 et 30 mars 1981* sous la direction de Walter Weller (Orchestre radio-symphonique de Berlin, Grand auditorium de la SFB).

• La *Symphonie n° 10 en Ré majeur* (D 936A, fin 1828) a fait l'objet d'une présentation commentée pour la première fois en France le *mardi 31 mars 1981* à l'Institut Autrichien (30, boulevard des Invalides, 75007 Paris), avec la participation d'Ernst Hilmar (Vienne), Harry Halbreich (Bruxelles), Paul-Gilbert Langevin (Paris) et Jean-Claude Henriot au piano. Les réalisations orchestrales de Peter Gülke (Dresde) et Brian Newbould (Hull) ont été discutées.

ACTUALITÉ BRUCKNÉRIENNE

• L'« *Anton Bruckner Institut Linz* », fondé en 1978 par Franz Grasberger, a inauguré le *6 avril 1981* ses locaux sis au Brucknerhaus (Palais des Festivals) à Linz. A cette occasion a été présenté à la Presse le compte rendu du Colloque *Die Fassungen* qui s'est tenu à Linz du 14 au 16 septembre 1980 dans le cadre du 7e Festival international Bruckner. Rappelons que l'A.B.I.L. publie une série de volumes spéciaux sous le titre : *Anton Bruckner, Dokumente und Studien,* dont trois ont déjà paru, ainsi qu'un Annuaire, le *Bruckner-Jahrbuch,* qui a débuté en 1980 et qui rassemble de nombreux essais consacrés à divers aspects de l'œuvre de Bruckner. Ces

publications sont commercialisées par l'Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Auersperggasse 12, 8010 Graz (Autriche).

• Entreprise voici un demi-siècle, et menée par deux équipes successives de réalisateurs, l'édition critique intégrale de l'œuvre de Bruckner arrive à son terme en 1981 (hormis deux volumes de pièces mineures). La « SECONDE ÉDITION RÉVISÉE », dirigée par Leopold Nowak et qui pour les symphonies comporte 16 volumes, a livré entre 1973 et 1977 les versions primitives (« Urfassungen ») des *Troisième, Quatrième* et *Huitième* symphonies, qui jettent une lumière décisive sur l'évolution de l'écriture brucknérienne. S'y ajoutent, dans les dernières parutions, une variante (1876) de l'Adagio de la *Troisième,* le second Finale (1878) de la *Quatrième,* qui s'était vu encore remanié dans la version définitive (1880) ; enfin une réédition de la seconde version (1877) de la *Troisième* avec une Coda inédite au Scherzo (sous presse). Ces éditions du Musikwissenschaftlicher Verlag (Vienne) sont commercialisées par le Musikhaus Doblinger (représentant Mario Bois, Paris). Signalons également que pour la première fois, en 1980, l'une des Urfassungen a été gravée sur disques : il s'agit de celle de la *Quatrième,* dans l'interprétation de la création (1975), par la Philharmonie de Munich sous la direction de Kurt Wöss. Cet album de 2 disques à prix économique (150 Schillings, environ 50 F) peut être commandé directement au producteur : Linzer Veranstaltungsgesellschaft, Brucknerhaus, 4010 Linz (Autriche).

• A Paris, ces deux mêmes symphonies figurent encore aux programmes de l'actuelle saison de concerts : la *Troisième* le *mercredi 1er juillet 1981* à 20 h 30 au Théâtre des Champs-Elysées, par l'Orchestre national dirigé par Lorin Maazel ; et la *Quatrième* les *jeudi 11* et *vendredi 12 juin* à 20 h 30 au Palais des Congrès, par l'Orchestre de Paris dirigé par Sir Georg Solti.

P.-G. L.

COMPTES RENDUS

I. LIVRES

Werner Friedrich KÜMMEL. *Musik und Medizin. Ihre Wechselbeziehungen in Theorie und Praxis von 800 bis 1800.* Freiburg-in-Br.- München, Verlag Karl Alber, 1977. (Freiburger Beiträge zur Wissenschafts- und Universitätsgeschichte, Band 2.) 481 p., 27 ill.

Depuis quelques années, des recherches sont effectuées en France comme à l'étranger sur les divers aspects du problème des rapports entre musique et médecine : témoins la Deutsche Gesellschaft für Musiktherapie et, chez nous, le Congrès de Musicothérapie qui, à l'initiative du professeur Régis Touget, réunissait à Montpellier, en août 1980, plus de 400 spécialistes venus du monde entier.

La musicothérapie avait déjà été pratiquée par les Grecs qui cumulaient parfois les deux professions de médecin et de *mousikos,* afin de soigner les malades par *mimesis* (imitation), en vue de les faire posséder par la divinité, et par *katharsis* (ou purgation), au moyen de la musique... Boèce, qui transmet à l'Occident l'héritage des Grecs, commence son *Institutic musica* par l'étude des influences de la Musique sur le comportement psychique de l'homme. N'oublions pas enfin l'apport de la médecine arabe en ce domaine...

Dans son ouvrage appuyé sur une impressionnante bibliographie (pp. 415-462), W. Fr. Kümmel considère moins l'Antiquité classique que le millénaire de 800 à 1 800 envisagé en historien sous l'angle « médecine » plutôt que sous celui de la « musique » : l'auteur traite d'abord de la pulsation du cœur prise comme unité de base du tempo en Musique, problème déjà étudié en musicologue par S. Gullo pour les XIIIe et XIVe siècles. Parmi tous les problèmes envisagés par Kümmel, on retiendra encore celui de l'*ethos* de la musique en fonction des « humeurs » qui régissent la vie végétative et qui influent directement sur les états d'âme... La question de la musique comme moyen thérapeutique, stimulant ou sédatif, est abordée au sixième et dernier chapitre.

Voilà un ouvrage illustré de nombreuses planches qui révèlera aux médecins et aux musicologues des aspects insoupçonnés et parfois étonnants de l'influence bénéfique de la Musique « âme du monde » sur le corps humain.

Michel HUGLO.

GUILLERMUS DE PODIO. *Ars musicorum Libri VI et VIII,* edited by Albert Seay. Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1978. (Critical Texts, 8.) VI-34 p.

MARTINEZ DE BISCARGUI. *Arte de canto llano,* edited by Albert Seay. Ibid., 1979. (Même collection, 9.) IV-49 p.

JOHANNES TINCTORIS. *Proportions in Music (Proportionale Musices)*, translated by Albert Seay. Ibid., 1979. (Translations, 10.) V-47 p.

STEPHANO VANNEO. *Recanetum de Musica Aurea, Liber II, capituli XX-XXXVII (De Proportione)*, edited and translated by Albert Seay. Ibid., 1979. (Critical Texts with Translations, 2.) III-49 p.

Cette collection américaine de traités de musique, lancée en 1974, a déjà été présentée aux lecteurs français (*Revue de musicologie*, LXIV [1978], 269) : elle comporte deux séries, les traductions et les éditions critiques de textes inédits ou peu accessibles. Dans la série *Translations*, A. Seay nous livre la traduction du traité composé par Jean Tinctoris vers 1475 sur les proportions numériques qui fondent les consonances musicales, d'après l'édition critique du texte latin publiée par lui en 1975 dans le *Corpus scriptorum de Musica*, vol. 22. Cette série de traductions est destinée aux étudiants anglo-saxons et à tous ceux qui lisent l'anglais plus facilement que le latin !

L'autre série, *Critical Texts*, commencée en 1977, ne contient que des textes mineurs, les grands traités étant publiés dans les collections spécialisées. Le volume 8 de cette série réédite les livres VI (*de contrapuncto*) et VII (*de cantu mensurabili*) de l'*Ars musicorum* du catalan Guillermo de Puig, imprimé à Barcelone en 1495, édition incunable que G. Vecchi a reproduite en fac-similé chez Forni, à Bologne, en 1975. Le volume 9 réédite un traité de plain chant de Gonzalo Martinez de Biscargui imprimé en 1515.

Entre les deux séries de la collection, A. Seay a récemment inséré une série mixte qui donne une édition critique du texte original avec traduction en anglais. Le premier fascicule donne le texte de l'Anonyme II de Coussemaker (*de discantu*), avec la traduction, et le second, un extrait de l'ouvrage de Stefano Vanneo imprimé à Rome en 1533, dont S. Clercx a donné le facsimilé en 1969.

Cette collection d'une présentation très sommaire est avant tout destinée à faciliter aux étudiants le contact avec les sources en leur évitant les recherches fastidieuses d'éditions rares et surtout l'écueil du latin...

Michel HUGLO.

Tadeux MIAZGA. *Die Melodien des einstimmigen Credo der römisch-katholischen lateinischen Kirche*. Graz, Akademische Druck- und Verlaganstalt, 1976. 355 p., 45 facs., 1 carte [Prix : Ö S. 350 -.]

Cette importante contribution à l'étude des diverses mélodies du *Credo*, notamment dans les contrées de langue germanique et de Pologne, renseignera de première main les musicologues médiévistes (cf. le compte rendu des *Études grégoriennes*, XVI [1977], 198). On trouvera là encore un utile complément aux monographies de l'Institut d'Erlangen sur les pièces de l'Ordinaire de la Messe qui ne comportent pas d'ouvrage sur la tradition musicale du *Credo*.

Après une brève introduction historique, l'auteur fait le relevé des sources dans l'ordre chronologique pour chaque groupe de récitatif : A (mélodie dite « authentique » et ses succédanés) ; B (mélodies « récentes », à partir du XVe siècle).

L'auteur examine ensuite les titres du Symbole, les variantes littéraires les affectations aux fêtes principales, pour s'attacher de plus près à la tradition

polonaise, avec des observations fort précises sur la notation musicale des graduels et missels notés provenant des églises de Pologne (voir la carte des témoins conservés, p. 355). Les analyses sont appuyées sur une cinquantaine de fac-similés photographiques donnant un éventail des notations pratiquées de 1250 à 1668.

Michel HUGLO.

Albert POMME DE MIRIMONDE. *Sainte-Cécile. Métamorphoses d'un thème musical.* Genève, Éditions Minkoff, 1974. (Iconographie musicale, n° III.) 201 p. [F.S. 150].

Que l'existence terrestre de Sainte-Cécile ait été réelle ou légendaire, que cette jeune patricienne romaine ait eu, ou non, quelques droits à être la patronne des musiciens, particulièrement des musiciens d'église (... ce qui pourrait, actuellement, donner lieu à certaines réserves !), il n'en demeure pas moins que son histoire (ou sa légende) a suscité une iconographie très importante.

Parmi les œuvres d'art, peintes, gravées et sculptées, consacrées à cette gracieuse figure, A. de Mirimonde en a choisi 150, dont le frontispice en couleurs, qu'il répartit en 9 groupes selon la fonction accomplie par la Sainte en qualité de soliste ou d'accompagnatrice de chanteurs ou d'instrumentistes, et selon l'instrument dont elle joue elle-même : car elle est une véritable femme-orchestre ! Familiarisée avec les instruments à claviers, épinette, clavecin et surtout orgue (portatif, positif et même grand-orgue, sans pédalier), Cécile sait aussi jouer du rebec, du violon, de la basse de viole et de la harpe ; elle daigne même, bien que rarement, pincer les cordes de ce luth qui a si mauvaise réputation. Toutefois, ce qu'elle préfère, c'est le rôle d'accompagnatrice, réalisant la basse continue sur l'épinette, le clavecin ou l'orgue.

Cet ensemble iconographique autour de ce thème charmant présente en outre un grand intérêt du point de vue organologique : on y voit représentées, notamment, les diverses manières de tenir le violon et l'archet. Voici, par ailleurs, un détail utile à ceux qui s'intéressent aux motets dits *a cappella :* sur la planche N° 6, qui reproduit une gravure d'après J. de Gheyn, la Sainte est assise au banc d'orgue, accompagnant un motet à 6 voix de C. Schuyt († en 1616).

Ce qu'il faut louer, au même titre que les œuvres d'art représentées, c'est le texte qui les introduit : l'auteur y a mis toute les finesses de son esprit subtil, l'apport de sa riche culture artistique, sans oublier ce sens de l'humour qui donne tant de charme à la lecture de ces lignes. En ces 10 pages préliminaires il expose l'état actuel de la critique historique et conclut « en constatant que cette vierge martyre, si bonne musicienne lorsqu'elle fut au Paradis, n'avait jamais existé ».

Denise LAUNAY.

Brigitte GEISER, *Studien zur Frühgeschichte der Violine.* Berne- Stuttgart, Paul Haupt, 1974. (Publikationen der schweizerischen musikforschenden Gesellschaft. Série II, vol. 25.) 153 p. [D.M. 48].

Le livre de Brigitte Geiser se présente comme une contribution à l'étude du violon, forme, facture, usage, à son origine, c'est-à-dire pendant la période comprise entre 1500 et 1620 environ ; cette étude est basée sur trois séries de source :

les instruments conservés, les écrits des théoriciens de la musique, les documents iconographiques. Il s'ouvre par une récapitulation des principales études publiées sur ce sujet. Dans chaque chapitre, en plus des développements rédigés, figurent des tableaux systématiques regroupant des données d'un même ordre : liste d'instruments réels, liste chronologique de traités, liste de thèmes iconographiques, tableaux d'accessoires instrumentaux. L'illustration se compose d'un nombre important de documents reproduits : peintures, gravures, dessins, au nombre de 194, retenus après sélection et dont les légendes sont regroupées dans un cahier séparé. Une bibliographie alphabétique reprend les notes de bas de page.

Le plan adopté par l'auteur indique bien son propos, qui est de décomposer et de passer en revue tour à tour les différents éléments, pratiques ou théoriques, qui entrent dans cette étude sur le violon. C'est surtout une analyse, la synthèse n'intervenant que dans une faible mesure, sous forme d'une courte conclusion. C'est dire qu'il ne faut pas chercher dans cet ouvrage, rédigé par l'auteur à la fin de ses études universitaires, les résultats d'une recherche originale, mais plutôt l'état d'une question à une date donnée. Cet état a été dressé avec ordre, rigueur, précision et clarté. Le livre est facile à consulter avec ses tableaux et ses schémas, conçus à la manière allemande. On peut déplorer en revanche le format minuscule des reproductions, défaut malheureusement commun à la plupart des ouvrages qui font appel aux sources iconographiques, pour des raisons évidentes d'économie. Il est en tout cas commode d'avoir sous la main une sélection de documents se rapportant à un sujet bien délimité.

On pourrait soulever plusieurs points de discussion ; le premier concerne précisément le choix des documents iconographiques qui servent à étayer la démonstration : l'auteur mentionne 194 documents retenus sur 400 consultés. Il serait intéressant de savoir, avec plus de précision que les quelques raisons avancées, sur quels critères le choix a été fait, en quoi consistaient les documents rejetés ; l'auteur s'en explique p. 103 en quelques lignes qui auraient pu être accompagnées d'exemples. Ainsi, le lecteur n'aurait pas l'impression qu'il a été privé d'un document qui aurait pu servir, par exemple, de point de comparaison avec un document meilleur (ou supposé tel). Du même coup, le choix de l'auteur n'en aurait pris que plus de valeur, car il aurait été plus sérieusement justifié, d'autant qu'il fait appel à des provenances peu connues et à des collections particulières.

L'évaluation critique des informations que les sources iconographiques sont en général susceptibles d'apporter est faite avec un souci d'objectivité et une clarté remarquables. L'analyse et l'interprétation de chaque document s'avèrent parfois un peu sèches.

Du point de vue pratique, il aurait été utile, sans bouleverser le tableau des légendes, que l'auteur présente des renseignements plus détaillés sur les œuvres reproduites : on aurait souhaité, chaque fois, les cotes d'inventaire ou de catalogue et, si possible, le titre de l'œuvre tel qu'il figure dans le catalogue d'origine, afin d'éviter d'éventuelles confusions, quitte à discuter les titres erronés. Une heureuse idée : la mention de l'agence photographique ou de l'éditeur, presque chaque fois.

Une seconde remarque pouvant prêter à discussion concerne la bibliographie. Certes, on peut toujours discuter de l'opportunité d'une bibliographie raisonnée, comparativement à une liste alphabétique. En l'occurrence, l'auteur aurait pu nous donner une bibliographie critique, puisque les références complètes des ouvrages cités figurent en notes de bas de pages. Les ouvrages mentionnés sont en majorité de langue allemande, familière à l'auteur ; mais, dans cette langue, il

manque quelques titres : Walter HAMMA, *Meister italienischer Geigenbaukunst* Stuttgart, 1964), livre qui a précédé celui de K. JALOVEC, cité ; un article important : Curt SACHS, « Die Streichbogenfrage », *Archiv für Musikwissenschaft*, I/1 (1918-1919), 3-9. La monographie consacrée par W. H., A. F. et A. E. HILL à Guarneri aurait pu figurer à côté de celle sur Stradivari ; en matière de lutherie, le livre de S. F. SACCONI, *I « segreti » di Stradivari* (Crémone, 1972) est essentiel. Une lacune importante dans les ouvrages qui traitent d'iconographie musicale, celui de G. REESE, *Music in the Middle Ages* (Londres, 1940). On peut passer sur l'absence de l'*Atlas historique de la musique*, par P. COLLAER et A. VANDER LINDEN (Paris, 1960), bien qu'il présente un grand intérêt pour la période dont traite B. Geiser.

A la lecture de ce livre, l'impression dominante est celle d'une rigueur un peu froide, d'une limitation volontaire à un champ d'investigation étroit et à une méthode analytique ; la synthèse est un peu courte. Sans doute à ce stade de sa recherche l'auteur n'était-il pas en mesure d'amplifier ce type de conclusion. Il manque à cette étude quelques échappées, mais une thèse universitaire n'est pas toujours compatible avec la fantaisie... Les passages qui concernent les instruments populaires, bien venus, prennent un relief tout particulier. Il semble que B. Geiser, en face d'une matière vivante, se sente davantage inspirée que devant des documents figés. Déjà, elle s'oriente de manière intéressante vers une explication sociale de l'évolution de l'instrument et même de son jeu.

C'est dans la voie de la musique populaire que B. Geiser s'est orientée depuis lors et c'est là qu'elle a pu donner sa pleine mesure, alliant ses qualités de rigueur et de clarté à son intuition et à son enthousiasme. Considérons son livre sur le violon, plutôt que comme un aboutissement, comme un brillant départ.

Josiane BRAN-RICCI.

Gerhard DODERER. *Orgelmusik und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts. Untersuchungen an Hand des Ms 964 der Biblioteca Publica in Braga.* Tutzing, H. Schneider, 1978. 313 p., pl., ill.

Le point de départ de cette étude fut la publication par l'auteur, en 1974, du ms. 964 de la Biblioteca Publica de Braga, dans la collection « Portugaliae Musica » (vol. XXV). Ce volume composite de 260 feuillets figure parmi les rares sources fondamentales de la musique portugaise pour orgue du XVIIe siècle, à mettre en parallèle avec les *Flores de Musica*, collection publiée en 1620 par Manuel Rodrigues Coelho à Lisbonne, et avec les manuscrits de Porto.

Après avoir achevé l'examen de ce document de base en analysant son contenu (table, identification des anonymes, concordances avec les autres sources) et la façon dont il fut constitué (copistes, papiers employés avec leurs filigranes, datation des différentes parties), l'auteur a su développer une remarquable synthèse sur l'orgue portugais du XVIIe siècle, en utilisant ses recherches de première main, ainsi que les travaux de ses prédécesseurs, parmi lesquels ceux, fondamentaux, de M. S. Kastner.

C'est ainsi qu'il propose une bio-bibliographie des compositeurs, la plupart ecclésiastiques, nommés dans ses sources, une histoire descriptive de la facture d'orgue portugaise, depuis la deuxième moitié du XVIe siècle jusqu'au XVIIIe siècle, avec six exemples de compositions d'instruments du premier tiers du XVIIIe siècle, enfin une étude des formes traitées par les compositeurs comportant une analyse détaillée de celles contenues dans le ms. 964. Celles-ci dépen-

dent essentiellement des impératifs liturgiques soigneusement fixés par des écrits souvent plus précis que les « emplois du temps » d'organistes français consignés dans leurs contrats d'engagements.

G. Doderer a voulu cerner les traits caractéristiques d'une école portugaise que l'on englobait volontiers jusqu'à présent dans l'ensemble ibérique, à une époque où des facteurs politiques et économiques contribuent à son déclin. Les témons de la facture subsistent peu nombreux ou trop remaniés, les facteurs font défaut : la brillante renaissance que l'on constate au début du XVIIIe siècle se fera grâce à des facteurs venus d'Espagne et d'Allemagne. Les formes de la musique pour orgue restent très proches de la liturgie, comme les versets polyphoniques sur un *cantus firmus* grégorien, et tributaires de la tradition espagnole comme les *tento* ou *obra* et les compositions « de meio registro » ; la *batalha,* genre commun hispano-portugais, est suffisamment chargée de symbolisme religieux, en dépit de ses allures imitatives pour que l'on considère comme totalement absent de la musique portugaise pour orgue le phénomène de sécularisation observé, au moins dans la deuxième moitié du XVIIe siècle, dans tous les pays européens.

Cette synthèse parfaitement maîtrisée et clairement exposée révèle un aspect important de l'histoire de l'orgue en Europe.

Catherine MASSIP.

Marcel THOMAS. *Les Premiers Couperin dans la Brie. Recherches historiques (XIVe-XVIIIe siècles). De la terre à la musique.* Paris, A. et J. Picard, 1978. XV-119 p.

Reprenant les travaux de Charles Bouvet sur les Couperin, le chanoine Thomas s'est attaché à les compléter et, le cas échéant, à les corriger, en explorant, d'une façon qui paraît exhaustive, les archives départementales de Seine-et-Marne. Dans une suite de minutieuses monographies, il accumule les documents concernant les individus ayant porté les patronymes Copin, Coppin, Coperin, Couperin, etc. depuis le XIVe siècle, dans la région avoisinant Chaumes-en-Brie. Le résultat intéresse autant l'histoire locale que l'histoire de la musique. Celle-ci se trouvera enrichie surtout par les informations glanées dans les chapitres six à onze. Aux chapitres six et sept, est précisée la biographie de l'ancêtre musicien de la dynastie, Mathurin Couperin, reçu joueur d'instruments en 1586, ainsi que les activités musicales de quelques familles apparentées, les Chenillon et les Tixandier. Les documents cités jettent un jour intéressant sur le contrôle exercé par la communauté parisienne des joueurs d'instruments sur la région environnante, et sur la façon dont elle déléguait ses pouvoirs. L'auteur consacre le chapitre suivant aux orgues et aux organistes employés à l'église paroissiale de Chaumes-en-Brie jusqu'à la période contemporaine, et à l'abbaye bénédictine du même lieu jusqu'à la Révolution. On lira avec intérêt les pages décrivant l'existence de Charles, le père de Louis et de ses frères, lui-même joueur d'instruments depuis 1622, et, en particulier, la liste des dix-sept instruments à cordes et à vent qu'il détenait chez lui, révélée par son inventaire après décès de 1654 (p. 89). La dernière section du livre offre quelques nouveaux détails biographiques sur les fils de Charles, dont Louis, sur lequel on manque encore d'une biographie critique. Divers appendices comprenant, entre autres, une liste des musiciens calmétiens, ainsi qu'une généalogie des Couperin, musiciens ou non, complètent et résument les recherches de l'auteur. Celles-ci éclairent les sources d'une lente ascension sociale et laissent

présumer — au-delà de l'historiographie couperinienne — qu'il demeure beaucoup à découvrir sur la façon dont la vie musicale parisienne s'est nourrie des forces vives du terroir provincial.

Catherine MASSIP.

Howard E. SMITHER. *A History of the oratorio ; the oratorio in the baroque era.* Volume I : Italy, Vienna, Paris ; volume II : Protestant Germany and England. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1977. XXVII-480 p. ; XXII-393 p. [Vol. I : $ 25 ; vol. II : $ 22.]

Que ce soit dû à des contraintes d'ordre matériel ou à une conscience plus aiguë des recherches qui restent à mener, les études de synthèse ne semblent guère tenter les musicologues. Les deux premiers volumes d'une histoire de l'oratorio seront donc les bienvenus pour nous rappeler que l'on peut très bien, avec le courage et la modestie que cela implique, présenter l'état de nos connaissances sur un genre musical donné ; le chercheur y trouvera de multiples directions de travail, et le non spécialiste de la période baroque pourra s'y informer aisément sans avoir à lire une bibliographie déjà volumineuse, et de qualité très inégale.

Non que l'étude de H. Smither soit à considérer comme une simple compilation ; c'est évidemment sur le XVIIe siècle italien, dont il est spécialiste, que l'auteur nous propose le plus grand nombre d'informations neuves, tant sur les origines de l'oratorio (en particulier le dialogue dramatique) que sur Carissimi et ses contemporains, avec une analyse détaillée de *Jephté*. Relevons également, pour cette période, les remarquables chapitres consacrés aux conditions matérielles dans lesquelles s'est développé l'oratorio italien : « les oratoriens et leur contexte social » (I, 29-57), et le mécénat romain des grands aristocrates et cardinaux (I, 145-152 et 258-278). Smither donne encore le résultat de ses recherches personnelles avec des analyses d'œuvres restées inédites, telles *Il Sedecia* de Legrenzi, *Il Mosè* de Colonna, ou *Jephte* de Draghi. Le deuxième volume s'appuie davantage sur des travaux existants, mis à part une étude originale de *Der Siegende David* de Keiser (Hambourg, 1721). Mais à chaque étape le dessein d'ensemble de Smither lui permet de situer son objet par rapport à ses critères de définition de l'oratorio, et de donner ainsi du genre une image beaucoup plus complète qu'on ne l'avait eue jusqu'à présent. On peut seulement se demander pourquoi Smither a négligé d'analyser *The Triumph of Time and Truth* de Haendel, dont il avait déjà laissé presque sans commentaires la version italienne, dans le premier volume. Autre oubli surprenant : les Passions de J. S. Bach, qui sont ici dépêchées en moins de deux pages et un renvoi à Geiringer — il est pour le moins illusoire de penser qu'on a dit le dernier mot sur ces œuvres si encombrantes par leur richesse.

Suivant une périodisation déjà en usage dans le domaine de l'opéra (voir les travaux de D. Heartz ou de R. Strohm), Smither décèle un tournant radical dans le développement de l'oratorio italien autour de 1720. On doit maintenant attendre le volume suivant de cette Histoire pour trouver une description plus nette du changement stylistique qui s'est opéré à cette époque, et dont la nature n'est encore annoncée qu'en termes sibyllins. L'épithète « pré-classique », appliquée aux œuvres immédiatement postérieures à Vivaldi et à Fux (I, 351, 409), demandera en tout cas à être soigneusement redéfinie, afin d'éviter l'équivoque d'un terme généralement appliqué aux années 1750-60. Pour les mêmes raisons, le mot de « early-galant », emprunté à U. Kirkendale à propos de certains oratorios

de Caldara (I, 358-9), risque lui aussi de prêter à une certaine confusion si l'on pense que Mozart l'employait encore comme synonyme de « moderne » (voir D. Heartz, Communication au Congrès de Ljubljana). Outre le flou terminologique, la périodisation adoptée par Smither a encore deux conséquences qui empêchent de considérer ses deux volumes sur « l'ère baroque » comme un tout autonome. Il est un peu gênant, en effet, de lire des développements relativement longs sur les poètes Zeno et Métastase, mais de ne voir figurer aucune analyse d'oratorios dont ils aient écrit le livret ; pour Zeno, l'occasion aurait pu en être une œuvre de Caldara, dont Smither n'examine que la production romaine dans quelque détail. En l'absence d'une liste de compositeurs semblable à celle de Brunelli dans son édition de Métastase, il aurait d'ailleurs été judicieux de donner une idée plus précise de la postérité musicale des textes d'oratorio de Zeno ; en outre, une telle liste aurait pu constituer le point de départ d'études comparées dont on a déjà pu apprécier la validité dans le domaine de l'opéra. Dans le cas de Métastase, il est clair que la grande majorité des compositeurs qui mirent ses livrets en musique appartiennent à la période suivante (on pourrait parler, en paraphrasant Gerber et Strohm, d'oratorio « métastasien »), sans parler de Mozart et de sa *Betulia liberata,* qui porte déjà presque tous les signes du style « classique ». On retrouve la même difficulté dans le traitement de l'Allemagne : en relégant Telemann dans la période suivante (on peut du moins le supposer), Smither nous prive de parallèles avec les Passions de Haendel et de Bach qui auraient certainement été fort éclairants.

Un autre domaine qui appelle la méthode du parallèle est évidemment celui de l'opéra. Smither semble répugner à comparer les oratorios et les opéras romains de l'époque de Carissimi, ou encore les œuvres de Scarlatti, Stradella ou Keiser dans l'un et l'autre genre : seul Haendel a droit à quelques remarques rapides sur ce sujet (II, 355-357). Doit-on en conclure que la spécificité de l'oratorio tient seulement, outre le caractère religieux de son texte, à un facteur externe : l'absence de représentation scénique ? Si au contraire on peut prouver que la trame musicale elle-même est affectée par la différence de destination, il y a là un vaste champ à étudier, sur lequel on n'est pas près de pouvoir conclure.

Michel NOIRAY.

Rainer SAJAK. *Sébastien de Brossard als Lexikograph, Bibliograph und Bearbeiter. Inaugural-Dissertation.* Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelm Universität, 1974. 276 p.

Cette thèse, consacrée à l'ensemble de l'œuvre théorique de Sébastien de Brossard, est un travail très sérieux, analytique et synthétique, basé sur une bibliographie abondante (où figurent... les articles dus à la signataire de ce compterendu).

L'ouvrage est divisé en 6 parties, dont la première, ou Introduction, est une véritable apologie du grand savant, musicien, musicologue, fécond en inventions nouvelles mais soucieux de préserver le passé, que fut Brossard. En 2e partie est présenté le *Dictionnaire de musique* (1703, et nombreuses rééditions) : les précédents sont rares ; Brossard ne pouvait pas connaître Tinctoris, mais il a connu Prätorius, Herbst, Janowka, qu'il surpasse largement par l'ampleur de ses connaissances. A sa suite, Walther, J.-J. Rousseau puiseront à sa source. L'auteur souligne le fait que ce dictionnaire est issu d'un *Essai du vocabulaire musical franco-italien,* rendu

nécessaire par la disparité entre la terminologie italienne, usitée dans toute l'Europe, et la française. En 3e partie est étudié le Catalogue avec son plan détaillé, et quelques exemples de notices. La 4e partie est consacrée aux « arrangements » faits par Brossard, de Messes *a cappella* du XVIIe siècle français, avec adjonction de basse-continue et d'orchestre. La 5e partie est une triple liste de ces « arrangements », des ouvrages théoriques et des copies, ou extraits de copies, d'ouvrages théoriques autres que ceux de Brossard. La 6e partie donne les *Avertissements* au *Dictionnaire* et l'*Abrégé des règles de la composition de la musique à 2, 3, 4 et 5 parties.*

L'obstacle devant lequel se trouvait l'auteur était bien difficile à franchir : à l'exception du *Dictionnaire,* l'œuvre ainsi décrite étant restée manuscrite, le lecteur reste sur sa faim, à moins qu'il ne puisse consulter les sources *de visù*... R. Sajak s'est efforcé de combler cette lacune en reproduisant un certain nombre de notices du Catalogue manuscrit, et quelques exemples musicaux tirés des « Arrangements ».

La présentation est claire et la formulation, simple, est dépourvue de toute pédanterie universitaire, ce dont on ne saurait trop féliciter l'auteur...

Denise LAUNAY.

Richard D. LEPPERT. *Arcadia at Versailles. Noble Amateurs Musicians and Their Musettes and Hurdy-gurdies at the French Court (c. 1660-1789). A Visual Study.* Amsterdam & Lisse, Swets & Zeitlinger B. V., 1978. X-137 p. [H.Fl. 55.]

Le Professeur Richard D. Leppert a fait porter son étude sur les musettes et les vielles à la cour de France de 1660 à 1789. Pourquoi cet intérêt porté par la bonne société à des instruments mineurs, marqués de surcroît par une longue tradition populaire ? Ce petit livre répond à cette question peu étudiée jusqu'à présent : leur rusticité correspond à l'image d'une nature que l'on redécouvre après un oubli de plus d'un siècle ; une nature apprêtée, à la manière des bergers d'Arcadie que Poussin a représentés dans un tableau célèbre, au XVIIe siècle, et dont le hameau de Trianon constitue, en quelque sorte, l'incarnation parfaite.

Professeur de musicologie à l'université de Minnesota aux États-Unis, R. Leppert est un spécialiste de l'iconographie musicale. Héritier spirituel des pionniers de cette discipline récente, comme E. Winternitz et A. P. de Mirimonde, il a déjà consacré sa thèse de doctorat aux instruments et ensembles musicaux dans la peinture flamande du XVIIe siècle et publié, entre autres, un article sur Téniers et la musique dans le *Jachboek* d'Anvers.

On trouvera beaucoup d'idées intéressantes dans cet ouvrage, à commencer par une remarquable introduction, consacrée à une sorte de philosophie de la discipline. L'auteur souligne les rapports étroits de l'art avec l'histoire de la pensée et des mœurs. Il jette les bases d'une sociologie musicale soucieuse de décoder avec sagacité la signification du langage visuel. Il en arrive à distinguer ainsi l'iconographie ou connaissance de l'histoire des styles et des types avec les symboles qui les traduisent, et l'iconologie, qui relie le sens profond de ces symboles au monde des idées qui leur a donné naissance.

Mais cette philosophie n'est présentée que pour mieux expliquer une analyse très sérieuse, où iconographie et organologie sont étroitement associées par la confrontation des instruments représentés dans les tableaux et ceux que les musées conservent.

Après un chapitre consacré à l'évolution des vielles et musettes aux siècles précédents, R. Leppert signale leur vogue croissante à la cour et ce qui en témoigne : évolution de leurs factures, perfectionnements, premières méthodes. Les chapitres 2 à 5 constituent une étude sérieuse, documentée, détaillée, menée avec compétence. Cependant, le sixième chapitre, consacré au XVIIIe siècle, est le plus remarquable à notre avis par sa densité et son originalité. L'auteur passe en revue les œuvres des artistes du temps, des plus grands aux plus obscurs, de Watteau ou Greuze, aux graveurs anonymes. Trente reproductions nous donnent la mesure de la finesse, de la perspicacité avec lesquelles il les scrute pour en décrypter les symboles philosophiques, psychologiques ou sociaux.

Dépassant le simple stade de l'organologie ou de l'iconographie musicales, ce petit livre constitue donc un véritable apport pour la connaissance des mœurs des XVIIe et XVIIIe siècles. On peut seulement regretter que l'accent soit mis avec trop d'insistance sur ces seuls aspects psychologique ou sociologiques. Certains tableaux appelleraient des commentaires sur la facture instrumentale ou la technique de jeu des interprètes, dont le Professeur Leppert semble s'être libéré une fois pour toutes dans les premiers et quatrième chapitres. Quelques agrandissements de détails manquent, qui ne sembleraient pas superflus pour des reproductions de format un peu exigu. Enfin l'ouvrage ne fait pas place aux concerts parodiques qui, à l'époque, ridiculisaient ces instruments à la mode. Certaines gravures anonymes, certaines œuvres de Lagniet ou Ganière, auraient éclairé d'un sourire malicieux une étude dont nous ne saurions pourtant trop recommander la lecture pour la finesse et la profondeur avec lesquelles elle fait revivre la société du Siècle des Lumières.

Sylvette MILLIOT.

Johann Sebastian BACH. *Les Écrits de Jean-Sébastien Bach, présentés et commentés par Werner Neumann et Hans Joachim Schulze. Édition critique intégrale revue et augmentée par les Archives Bach de Leipzig et l'Institut Jean-Sébastien Bach de Göttingen.* Traduction française et notes critiques par Simone Wallon et Edith Weber, Paris, Éditions Entente, 1976. XXV-302 p.

Si Jean-Sébastien Bach a laissé, à ses futures biographes, une si maigre moisson d'écrits non-musicaux, il faut en trouver l'explication dans ce témoignage de son fils Carl-Philip-Emmanuel, le Bach de Hambourg, attestant que son père, surchargé de travail, n'avait pas une minute à sa disposition pour faire de la correspondance, amicale ou familiale. Pas une lettre ne subsiste, adressée à ou émanant de Walther, de Telemann, de Picander, de Hasse, de Goldberg, de Keyserling, etc. Seules les nécesités professionnelles de toutes sortes, ou les démarches familiales, relatives à la carrière de ses fils, ont pu contraindre le maître à prendre la plume pour écrire autre chose que des notes de musique. Encore ces rares documents, dans leur concision, laissent-ils apparaître la hâte et le manque de temps : « Le temps me manquant », écrit Bach à son cousin Johann Elias Bach. C'est pourquoi, dès 1938, Erich H. Müller von Asow ajoutait aux lettres qu'il avait pu rassembler (*Gesammelte Briefe*), les « requêtes, les contre-lettres, les attestations, les expertises d'orgue, les dédicaces et autres écrits » de Bach. Ce recueil étant dépourvu de commentaire analytique et, par ailleurs, incomplet, un deuxième recueil a été publié en 1950. Depuis lors, une recherche exhaustive de toutes notes, si minimes

soient-elles, émanant de la main de Bach, a été entreprise par les auteurs du présent ouvrage, en relation avec les Archives Bach.

On est ainsi parvenu à rassembler plus de 180 pièces, que l'on a groupées comme suit : Correspondance ; Attestations et rapports d'examens ; Expertises d'orgues ; Actes ; Quittances ; Dédicaces, pages de titres ; Notes, communications, relevés. A cette liste ont été ajoutés une Généalogie et des Appendices. Des commentaires copieux et de nombreuses notes facilitent la compréhension des textes.

Cet ouvrage, dont il est inutile de souligner l'importance et la valeur, a été traduit avec le plus grand soin par les deux musicologues-germanistes bien connues de tous. Les organistes seront heureux de lire le chapitre III et, plus encore, d'y trouver en note, le relevé de la composition des instruments expertisés ou commandés par Bach.

Denise LAUNAY.

Marcel BITSCH. *J. S. Bach : Canons B.W.V. 1087. Analyse et commentaires.* Paris, Durand & Cie [1977]. 21 p.

Ce fascicule de 21 pages vient enrichir le passionnant dossier de 14 canons inédits ajoutés à la main par Jean-Sébastien à son exemplaire personnel des *Variations Goldberg* et découverts par Olivier Alain en janvier 1974. On se rappelle que cette inestimable trouvaille a été présentée, décrite et commentée par son « inventeur » au cours d'une réunion de notre Société, puis dans un article de notre *Revue* (LXI/2 [1975], 244-294). Elle a aussitôt excité la curiosité des spécialistes, notamment des Professeurs Chr. Wolff et Marcel Bitsch. Ce dernier a publié dans notre *Revue* (LXII/2 [1976], 281-288) un article dans lequel il propose ses propres réalisations des canons 14 et 10, qui sont énigmatiques.

La présente publication rassemble toutes les réalisations musicales des canons 5 à 14 : celles d'Olivier Alain, celles de Chr. Wolff et les siennes propres (exception faite pour les canons 11 et 13, réalisés et publiés antérieurement). Les canons 1 à 4, considérés comme élémentaires, sont exclus de ce travail ; ce qui entraîne l'auteur à modifier la numérotation de la série, répertoriée ici de 1 à 10 (pour les N°s 5 à 14 du manuscrit original).

Le texte de présentation qui entoure la notation musicale des Canons « réalisés », la commente et l'analyse, est d'une clarté remarquable.

Denise LAUNAY.

Augusta RUBIN. *J. S. Bach, the Modern Composer.* New York, Crescendo publishing Company, 1977. III-358 p.

Le présent ouvrage est l'aboutissement d'un long et minutieux travail consacré à l'harmonisation, par J. S. Bach, des 371 chorals luthériens, liturgiques, qu'il a incorporés à ses œuvres vocales : Cantates religieuses, Oratorios, Passions, Motets. Afin de démontrer la supériorité des harmonisations de Bach sur celles de ses prédécesseurs et de ses contemporains, l'auteur place, dès les premières pages, quelques exemples de faux-bourdons de Scheidt (non identifiés comme tels...) et quelques mesures de chorals à 4 voix, du même Scheidt et de J. G. Walther.

Précaution utile dans la mesure où cet ouvrage peut avoir une destination pédagogique : la banalité, parfois même la platitude de certains enchaînements pratiqués par les non-Bach mettent en relief l'art incomparable avec lequel le maître donne à ces mêmes chorals des harmonisations rares et savoureuses, qui surprennent par leur audace.

Il faut se garder cependant d'appliquer à ces polyphonies les critères de l'harmonie consonante et tonale. Ce sont les règles et les usages du contrepoint que Bach savait assouplir de telle sorte qu'à la faveur des notes de passage, des retards, des mouvements par degrés conjoints ascendants et descendants, il amenait des rencontres, des fausses relations, des frottements entre notes naturelles et notes étrangères, toutes choses qui devaient être proscrites par les générations suivantes, au nom de l'harmonie.

C'est pourquoi, et tout en approuvant le nom de « compositeur moderne » donné à Bach par Augusta Rubin, on ne peut être entièrement d'accord avec elle sur le parti qu'elle prend de considérer les accords verticalement, en tant que superpositions de notes, de les cataloguer en triades de diverses espèces, d'analyser les cadences, parfaites, rompues, imparfaites, etc. En un mot, de faire de cette étude, d'ailleurs fort bien documentée et riche de connaissances musicales, une sorte de Leçon d'harmonie, d'après les Chorals de Bach.

Un point encore, sur lequel il paraît difficile de suivre l'auteur : c'est dans sa recherche des intentions mystérieuses de Bach, sous-jacentes à la construction des voix de l'accompagnement : si l'écriture recèle, *passim*, quelques imitations canoniques, il paraît hasardeux de voir en cela un système, analogue aux savants calculs qui sont à la base des *Variations Goldberg*, de l'*Offrande musicale* et de *l'Art de la Fugue*.

Sans nous rallier au point de vue de Hugo Norden, préfacier de ce livre, affirmant que ce dernier est appelé à produire un effet profond et durable sur la créativité musicale, il faut reconnaître que ce recueil de plus de 1 200 exemples peut rendre de grands services aux étudiants soucieux de perfectionner la science de l'harmonie sur chant donné, dans un style contrapuntique.

Denise LAUNAY.

Helmut OTTNER. *Der Wiener Instrumentenbau, 1815-1833.* Tutzing, Hans Schneider, 1977. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Band 9.) 172 p. [D.M. 75].

Dans son introduction, l'auteur présente le cadre de son travail : Elga Haupt, avec un important article (« Wiener Instrumentenbauer von 1791 bis 1815 » paru dans *Studien zur Musikwissenschaft* [Graz, Wien, Köln, Hermann Böhlaus Nachf., 1960], 120-184) a en effet créé une limite en amont, évoquant 207 facteurs viennois qui, pour la plupart, représentent la première génération à avoir amorcé un extraordinaire développement de la facture instrumentale dans cette ville. E. Haupt a dressé un répertoire biographique très clair, très riche, débordant souvent, pour plus de cohérence, son propre découpage, assorti d'abondantes références biographiques de première main basées sur des dépouillements d'archives et d'une bibliographie très utile. Helmut Ottner, en choisissant de poursuivre ce travail jusqu'à la fin de l'époque Beethovenienne comme travail universitaire, n'a pas innové quant à la méthode. Si bien que les notices concer-

nant quelque 120 facteurs encore actifs après 1815 constituent un simple complément d'information — avec parfois des rectificatifs — au travail d'E. Haupt.

Ottner répertorie 572 facteurs pour une période de 18 années, nombre considérable qu'il justifie : sa limite antérieure n'est pas très stricte comme on l'a vu ; par ailleurs beaucoup d'artisans ne sont pas natifs de Vienne dont la monarchie draine à cette époque une mosaïque de régions (Hongrie, Italie, Pologne, Silésie, Bohême et même Belgique) ; de plus, la facture instrumentale connaît un véritable essor soutendu par des techniques de production progressivement industrielles, une culture musicale extrêmement brillante et une pratique instrumentale de plus en plus développée dans le public.

L'auteur indique d'emblée la proportion de facteurs dans chaque discipline — la spécialisation devenant nettement plus marquée qu'au siècle précédent — et souligne avec juste raison la prédominance écrasante des facteurs de pianos (68 %). Il met d'ailleurs en relief, en ce qui les concerne, l'esthétique sonore transparente des facteurs tels A. Walter ou Stein, représentant le XVIIIe siècle finissant qui s'opposent à la conception quasi orchestrale des Graf ou Bösendorfer, contemporains des dernières sonates de Beethoven.

Une tentative de synthèse concernant des améliorations apportées soit dans les procédés de fabrication, soit dans les recherches acoustiques, indique, avec trop peu de clarté malheureusement, les « progrès » déterminants pour l'avenir et les nouveautés qui en restèrent au stade expérimental. Une recherche organologique plus poussée eût sans doute été nécessaire.

L'intérêt du répertoire (complété d'un index par nom d'instrument), conçu de manière systématique, réside dans le nombre appréciable d'inédits documentés essentiellement à partir de sources d'archives. On s'étonnera toutefois de ne pas trouver ici de références bibliographiques aux habituels dictionnaires de facteurs ou aux études organologiques, ce qui aurait sans doute éclairé la fortune critique de certains facteurs même si ces ouvrages sont parfois très vieillis. Mais par ailleurs, on appréciera la mention des titres de chaque facteur qui suggère le rang social et l'organisation professionnelle — bien qu'une rapide présentation de cette dernière n'eût pas été inutile en introduction.

On déplorera l'absence de référence à des instruments conservés. Le dépouillement sommaire des fonds de Vienne, Nuremberg, ou Berlin aurait donné une assise concrète à une étude qui semble l'imposer. Aucun élément d'identification des instruments (caractères de facture, marques portées sur les instruments par exemple), aucune iconographie non plus (portraits de facteurs, instruments, brevets d'invention) ne seront trouvés ici.

Ce travail universitaire, qui a eu l'heureuse fortune d'être publié, est donc un complément d'information biographique indispensable sur de nombreux points mais ne peut constituer une monographie faisant le point sur la question. L'organologue, principalement concerné, ne saurait en effet trouver ici tout ce qu'il pourrait attendre d'un tel sujet.

Florence ABONDANCE.

Arntrud KURZHALS-REUTEP. *Die Oratorien Felix Mendelssohn Bartholdys. Untersuchungen zur Quellenlage, Enstehung, Gestaltung une Überlieferung.* Tutzing, Hans Schneider, 1978. 251 p. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, 12.).

Friedhelm KRUMMACHER. *Mendelssohn — der Komponist : Studien zur Kammermusik für Streicher.* Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1978. 612 p. [D.M. 160.]

S'il n'existe pas en France d'ouvrages exhaustifs consacrés à Mendelssohn, de très nombreux livres ont été publiés en Allemagne, en Grande-Bretagne et aux États-Unis, qui abordent l'un et l'autre aspect de la personnalité ou de l'œuvre de ce compositeur en fin de compte assez méconnu. Les deux volumes qui nous viennent aujourd'hui d'Allemagne se proposent d'examiner, dans des perspectives assez différentes, les oratorios *Paulus, Elias* et *Christus* (d'ailleurs inachevé) et la musique de chambre pour cordes, d'un point de vue historique et technique, et à l'aide d'un appareil critique très poussé.

Avec un luxe de détails captivants, l'étude des oratorios par Arntrud Kurzhals-Reuter passe au crible les sources manuscrites et imprimées des trois partitions, étudie ensuite les livrets en comparant les esquisses avec les versions définitives et inventorie les préparatifs des premières auditions. Après l'analyse formelle et stylistique de chacun des oratorios dans leurs particularités les plus saillantes, l'auteur tente une passionnante approche de ce qu'il est convenu d'appeler la « tradition », en situant chaque œuvre dans son époque. D'origine universitaire, ce travail a été publié dans une collection qui regroupe les « Mainzer Studien zur Musikwissenschaft », dont on ne saurait assez louer l'intérêt, le sérieux et la présentation (de nombreux tableaux et exemples musicaux).

Le second ouvrage a le mérite d'attirer l'attention sur la musique de chambre de Mendelssohn encore si peu jouée et connue en France. Il s'agit là d'une étude extrêmement approfondie sur le processus créateur propre à Mendelssohn, à l'issue de laquelle on peut apprécier l'apport formel original que le compositeur a versé à l'actif de son siècle, en marge de la révolution beethovénienne.

La première partie du volume traite des différents problèmes relatifs au genre considéré dans l'œuvre de Mendelsohn : situation, motivations, justifications artistique et esthétique, devenir de l'œuvre, intentions. Elle dresse ensuite l'inventaire chronologique de chaque partition avant de sonder les autographes, notamment ceux de la sonate pour violon et piano, du trio op. 49 et des trois quatuors formant l'opus 44.

La question des thèmes et de leur rôle fonctionnel est abordée dans la seconde partie avec beaucoup de pertinence admirative. Les archétypes mendelssohniens sont isolés pour mettre en lumière leur définition mélodique et rythmique et leurs potentialités motiviques. Les exemples choisis appartiennent aux op. 12, 13 et 44, principalement. L'auteur établit de fréquent parallèles entre Mendelssohn et les musiciens qu'il a pris pour modèles. La troisième partie va plus loin dans l'investigation technique, puisqu'elle observe la structure de chaque type de mouvement avec une vision quasi microscopique qui montre à quel point le processus de création était réfléchi et soigneusement contrôlé. La conclusion s'impose : loin d'appliquer les automatismes de composition qu'on lui a souvent reprochés (Debussy notamment), Mendelssohn concevait au contraire ses œuvres jusque dans les moindres détails et c'est peut-être dans cette musique de chambre pour

cordes qu'il est allé au bout de ses idées. Les fac-similés de fragments des op. 44 attestent la portée de l'effort accompli.

Les recherches de Friedhelm Krummacher peuvent être considérées comme définitives dans les limites de leur sujet. Il faut noter que l'ouvrage a été édité sur la recommandation de la Faculté de Philosophie de Nuremberg avec subvention du Centre Allemand de la Recherche.

Rémi JACOBS.

Gustav Mahler Dokumentation. Sammlung Eleonore Vondenhoff. Materialien zu Leben und Werk, éd. Bruno et Eleonore VONDENHOFF. Tutzing, Hans Schneider, 1978. (Publikationen der Instituts für Österreichische Musikdokumentation, 4.) XXII-676 p. [D.M. 130.]

L'on est tenté de s'enthousiasmer devant cet ouvrage, et ceci pour plusieurs raisons. Il s'agit d'abord d'un répertoire quasi-complet des écrits de Gustav Mahler qui, comme on sait, était non seulement compositeur et chef d'orchestre, mais aussi homme de lettres. Ensuite, l'ouvrage fait fonction de bibliographie dont l'ampleur dépasse de loin celle des moyens de référence connus jusqu'ici sur Mahler. Et quelle minutie classificatrice, quelle précision bibliographique, quel souci d'intégralité ! Un tel travail témoigne d'un auteur et collectionneur passionné. En effet, Eleonore Vondenhoff qui, depuis sa prime jeunesse, était fascinée par ce musicien à la fois génial et insolite qu'était Mahler, a consacré maintes années à la collection du matériel, savamment guidée par son mari en vue de la structuration scientifique et de la publication des documents.

Un aperçu de la répartition et du contenu de l'ouvrage peut donner une idée de son intérêt et met en évidence le volume de la collection VONDENHOFF :

Dans une première partie consacrée à la vie et au personnage nous trouvons entre autres : les lettres de Mahler et adressées à Mahler, y compris celles non répertoriées dans des recueils existants et celles conservées sous forme de fac-similés ou photocopies ; les entretiens, les remarques faites à différentes occasions et les poèmes du musiciens ; les jugements des contemporains, dédicaces, souvenirs et anecdotes ; tous les témoignages concernant la mort de Mahler ainsi que son masque mortuaire.

La deuxième partie comprend les documents relatifs au travail de Mahler en tant que chef d'orchestre et directeur de théatre dans différentes villes et pays, en particulier à Vienne et en Amérique. L'on passe des demandes d'engagement aux programmes de concert, critiques et notices de presse, pour tenir compte même des pièces concernant les collaborateurs et contemporains et n'ayant souvent qu'un rapport superficiel avec Mahler lui-même.

La troisième partie, intitulée *L'Œuvre,* présente le catalogue, remarquable, des partitions et disques contenus dans la collection, complété par des indications sur différentes éditions et arrangements, sur les comptes rendus et festivals consacrés aux œuvres de Mahler et sur les discographies.

Dans la dernière partie, les éditeurs situent Mahler dans le contexte de sa famille (matériaux relatifs à Alma Mahler, aux enfants et à d'autres personnes), le confrontent avec Bruno Walter, suivent ses traces au sein de la Société Internationale Gustav Mahler et notent les répercussions de sa musique dans le monde de la danse et du cinéma.

L'ouvrage est enrichi d'une liste des photos et illustrations faisant partie de la collection, et complété par une vaste bibliographie englobant les publications germanophones ainsi que celles d'Amérique, d'Angleterre, de France, de Hollande et d'autres pays. Un index facilite l'orientation parmi les plus de 4 600 documents qui sont d'ailleurs reliés entre eux par un jeu de chiffres et sigles indicatifs.

En somme, cette œuvre de référence exemplaire, destinée aux musicologues et aux amateurs intéressés, comble une lacune au bon moment : au moment où Mahler est l'un des centres d'intérêt de la musicologie — surtout anglo-saxonne. La collection VONDENHOFF sera à la disposition des chercheurs au Département de musique de la Bibliothèque Nationale d'Autriche à Vienne.

Gottfried R. MARSCHALL.

Joël-Marie FAUQUET. *Catalogue de l'œuvre de Charles Tournemire.* Genève, Minkoff, 1979, 132 p. [F.S. 50.]

Les catalogues d'œuvres musicales se font de plus en plus nombreux depuis quelques années et ce type d'étude musicologique, assez austère, il faut bien le dire, ne peut qu'être encouragé. Musiciens et interprètes, éditeurs, chercheurs, bibliothécaires, étudiants, en sont en effet les bénéficiaires. Charles Tournemire (1870-1939), l'un des derniers élèves de Franck, est certes connu pour son œuvre d'orgue, en France et, plus encore, à l'étranger ; mais ce catalogue vient utilement nous rappeler qu'il fut un compositeur à part entière, s'étant fait remarquer par une légende pour soli, chœur et orchestre qui remporta le grand prix de composition de la Ville de Paris en 1903 : *le Sang de la Sirène.* Cette légende qui fut, selon Tournemire, « le point de départ » de ses grandes œuvres fut en effet suivie de drames ou tragédies lyriques, symphonies avec chœur, oratorios et psaumes, pour la plupart inédits ou même jamais exécutés.

Par ailleurs, Tournemire est l'auteur de pièces de piano, de mélodies et de nombreuses pages de musique de chambre et d'orchestre. La lecture de ce catalogue révèle ainsi une personnalité particulièrement forte et originale. Il y a en Tournemire un musicien du Moyen Age, par sa familiarité avec les textes sacrés qu'il n'a cessé d'interroger sa vie entière, source d'inspiration essentielle de toute son œuvre, familiarité qui explique sans doute sa forme de pensée si riche d'images symboliques, parlant d'elles-mêmes, sans être explicitées. C'est cette tournure d'esprit qui lui fait par exemple associer sans difficulté dans une trilogie les grands mythes de Faust, Don Quichotte et Saint-François d'Assise (1916-1929). A la limite, on peut concevoir l'œuvre entier de Charles Tournemire comme une immense parabole, une traduction musicale du verbe sacré dont la devise pourrait être « l'Art est le souvenir de la présence universelle de Dieu », phrase d'E. Hello placée par Tournemire en exergue de son drame lyrique : *Les Dieux sont morts* (1912).

A bien des égards, par son inspiration mystique, ses conceptions esthétiques et par son langage même, Tournemire apparaît comme le précurseur direct (et le modèle) d'Olivier Messiaen. Tournemire écrit dès 1931 *Douze Préludes-poèmes* pour piano sur des modes hindous et avait déjà choisi audacieusement Saint-François d'Assise pour sujet d'une œuvre lyrique.

Le catalogue de Joël-Marie Fauquet n'est pas, au sens propre, un catalogue thématique, dans sa préface l'auteur remarque avec pertinence que les œuvres de Tournemire, assez bien individualisées par des titres originaux ne nécessitent

donc pas d'incipit musical. On approuvera cette sagesse. Le corps du catalogue est classé par genre musical (du plus simple au plus complexe) ; une liste par opus et une chronologie sont placées en tête, tandis qu'un index des titres et incipits littéraires, un index des noms et une bibliographie sélective figurent à la fin du volume. L'ensemble de ce travail révèle une méthode de travail remarquable, alliant la réflexion à la précision : l'auteur a su restreindre son catalogue aux données réellement utiles — et elles y sont toutes — sans s'encombrer d'une érudition tatillonne et excessive, le fait est assez rare en ce domaine pour être souligné. Un catalogue doit inventorier, classer et signaler les œuvres et leurs sources musicales, non prétendre les remplacer ! A cet égard, on se félicite d'y trouver les cotes des autographes récemment donnés à la Bibliothèque Nationale par Madame Charles Tournemire.

La seule petite réserve que l'on puisse faire concerne la présentation que l'on aurait souhaitée (sans doute avec l'auteur), plus aérée. Les pages 36 à 41 concernant l'*Orgue mystique* nous semblent à la limite de la lisibilité, de même déplore-t-on que certaines rubriques nouvelles figurent en bas de page (cf. p. 59, 62, 72, 83 en particulier). Mais c'est là bien peu de chose en comparaison de la réussite d'ensemble de ce catalogue raisonné qu'il faut tenir pour un modèle.

Jean-Michel NECTOUX.

Allen FORTE. *The harmonic organization of « The Rite of Spring »*. New Haven and London, Yale University Press, 1978. 151 p.

Malgré les nombreuses publications consacrées au *Sacre du Printemps,* Allen Forte considère qu'aucun effort n'a été fait pour saisir l'extraordinaire organisation harmonique de cette œuvre. A l'aide des *Esquisses* et des partitions du *Sacre* (orchestre et piano à quatre mains), l'auteur, professeur d'analyse musicale à Yale University, se propose de combler cette lacune.

.L'ouvrage comporte cinq parties de proportions différentes.

1) Une introduction de dix-sept pages initie le lecteur aux techniques d'analyse propres à cette étude.

2) La seconde partie, intitulée « vocabulaire harmonique », énonce la thèse de M. Forte : quelques schémas harmoniques principaux reviennent tout au long de l'œuvre, il convient de les mettre en évidence et de déceler leurs fonctions (cadentielle, formelle...).

3) La troisième partie, corps de l'ouvrage est une étude minutieuse de la partition du *Sacre,* chiffre par chiffre (de la page 29 à 132).

4) Les dernières pages de l'ouvrage, résument sous forme de tableaux, les accords les plus fréquemment employés. Allen Fortes souligne également les rapports qui relient ou dissocient ces ensembles sonores.

5) L'Appendice de l'ouvrage, comporte une liste chiffrée de deux cent vingt-huit accords de trois à neuf sons, répertoriés sous leur forme originale. Le lecteur est appelé à se reporter en permanence à cette liste.

Il convient d'aborder cette lecture en faisant table rase de toute connaissance traditionnelle d'analyse harmonique. Les dix-sept premières pages sont consacrées à l'exposé des techniques personnelles d'analyse harmonique de l'auteur. Allen Forte y résume les principes déjà exposés dans sa précédente étude *The Structure of Atonal Music* (Yale University Press, 1973 et 1977).

Les sons sont chiffrés de 0 à 11, abstraction faite des enharmonies, des hauteurs, du timbre... Les accords, que l'auteur choisit d'appeler « ensembles sonores », sont représentés par des séries de chiffres : l'accord des *Augures Printaniers*, par exemple, devient l'ensemble 7-32 composé de 0, 1, 3, 4, 6, 8, 9. Notons que les thèmes mélodiques sont également soumis à ce traitement, ainsi, le thème lituanien de l'*Introduction* est considéré comme un ensemble de six sons. La position de l'accord, au sens traditionnel du terme, n'est pas prise en considération. L'auteur souligne ensuite l'importance des catégories d'intervalles utilisées au sein d'un accord. Un code de 6 chiffres (interval vector) met en évidence la fréquence d'utilisation de tel ou tel intervalle. L'auteur considère comme équivalent un intervalle et son renversement.

Ces données de base permettent à M. Forte de chiffrer intégralement, de transposer et d'inverser ces ensembles sonores, qui sont ensuite comparés afin d'en dégager les caractères communs et les éléments originaux. Certains sous-ensembles, qui restent invariables au cours des transpositions, inversions... font l'objet d'une étude particulière.

La complémentarité des ensembles sonores est également prise en considération (complémentarité par rapport au total chromatique : un ensemble de huit sons et un autre de quatre sons par exemple). Un autre aspect de cette analyse permet d'étudier les choix harmoniques de Stravinsky : par rapport à la totalité des combinaisons permises par un ensemble de 6 sons par exemple (cinquante solutions possibles), trente-cinq accords sont retenus.

M. Forte établit une liste des accords les plus fréquemment utilisés au cours des quatorze mouvements de l'œuvre : il apparaît que certains accords reviennent tout au long du *Sacre*, certaines harmonies servent à délimiter la structure formelle, d'autres ont un rôle d'articulation. Des exemples musicaux précis soulignent la pensée de l'auteur. Les différentes harmonisations d'un même passage sont relevées et comparées (partitions et *Esquisses*). L'unité de style du *Sacre* est, avant tout, d'ordre harmonique, conclut Allen Forte.

La dernière partie de l'ouvrage (de la page 132 à la fin), synthétise les recherches de l'auteur et donne un tableau des enchaînements privilégiés et des diverses relations des ensembles sonores étudiés.

L'aspect historique de l'analyse harmonique est abordé ponctuellement : Allen Forte rapproche l'ensemble 6-34 de l'accord cher à Scriabine, il estime que les harmonies employées dans Le *Sacre* apparaissent chez Schœnberg et Webern vers 1907-1908, il se réfère aux ouvrages d'Ernest Ansermet et de E. W. White.

La lecture de cet ouvrage demande une attention extrêmement soutenue. Un temps d'adaptation est nécessaire au lecteur, pour faire correspondre, à un ensemble chiffré, une image sonore.

S'il est vrai qu'aucune étude aussi minutieuse du langage harmonique du *Sacre* n'a été publiée jusqu'alors, il convient de remarquer cependant que certaines idées, que l'auteur estime originales, ont déjà été exprimées dans divers ouvrages (en particulier par M. Claude Ballif, dans la *Revue Musicale)*.

Allen Forte refuse les conceptions poly-harmoniques exprimées dans d'autres études, les notions de pôle d'attraction sonore, de timbre et de registre sont également rejetées, ce sont cependant trois éléments qui ont présidé au choix des harmonies du *Sacre*. Stravinsky ne dit-il pas à propos des idées musicales qui lui viennent à l'esprit : « Il est très important de retenir leur registre, si je les transpose pour une raison quelconque, je risque de perdre la fraîcheur de leur premier jet et il me sera difficile de ressaisir leur charme. » (*Avec Igor Stravinsky*, éd. du Rocher, Monaco).

Nelly FELZ.

Anton WEBERN. *Chemin vers la nouvelle musique.* Traduit par Anne Servant, Didier Alluard et Cyril Huvé. Paris, J.-Cl. Lattès, 1980. 174 p. (Musiques et musiciens.)

Anton WEBERN. *Journal à une amie. Lettres à Hildegard Jone et Joseph Humplick.* Traduction, préface et commentaires d'Élisabeth Bouillon. Paris, J.-Cl. Lattès, 1979. 168 p. (Musiques et musiciens.)

La parution simultanée des deux ouvrages de Webern présente un immense intérêt pour qui cherche à mieux comprendre l'avènement du sérialisme en cette première moitié de siècle et le rôle, au sein de l'École de Vienne, de celui qui fut l'artisan de la nouvelle musique. Les textes se complètent admirablement, se renvoyant sans cesse, l'un sans doute plus intimiste et l'autre plus théorique mais tous deux dressant le portrait de quelqu'un qui perçoit d'une manière infiniment sensible et immédiate les relations aux choses et aux êtres ; les lettres à une amie, la poétesse Hildegard Jone, témoignent de cette appréhension du monde ; Webern, profondément marqué par la vision gœthéenne des relations de l'Art à la Nature, ne conçoit pas la création artistique autrement qu'en tant que manifestation d'une loi secrète de la nature dont il appartient au compositeur de livrer le mystère. La même spiritualité se retrouve dans le langage poétique d'H. Jone, soudant entre eux plus qu'une amitié, une intimité créatrice, suscitant chez Webern le motif d'inspiration ; le poème n'est pas prétexte : il assure avec la musique une relation unique parce que issu de la même Idée, celle de Nature. Aussi, la coïncidence du texte et de la musique ne peut être qu'exceptionnelle : « Quand le texte sera là, je saurai que c'est lui » (lettre du 7 février 1935).

L'ensemble des lettres qui s'échelonnent de 1926 à 1945, année de la mort tragique de Webern, ne constitue qu'une partie de la correspondance du compositeur avec H. Jone ; mais, la sélection proposée ici recouvre toutes les années durant lesquelles s'est préparée, puis opérée, une véritable mutation musicale, corroborant le *Chemin vers la nouvelle musique.*

Ainsi Webern annonce-t-il, dans sa lettre du 11 mars 1931 : « Je crois avoir trouvé une bonne base pour une nouvelle composition (pour orchestre) [1] : une série (ce sont les douze sons) qui déjà en soi offre de nombreux rapports (des douze sons entre eux) qui peuvent aller très loin ». Annoncée sur le ton de la confidence dans les lettres, la découverte du système sériel est replacée dans un contexte historique dans l'autre ouvrage.

Chemin vers la nouvelle musique [2] retrace l'histoire de la tonalité et de son désagrègement progressif ; mais cette histoire n'a rien d'arbitraire : elle est due à une nécessité intérieure, à une loi sous-jacente qui, sans doute, fuit toute explication rationnelle mais qui, pourtant, régit le musical, exigeant que chaque époque possède ses propres « clés secrètes ». « Nous ne sommes pour rien dans la dissolution de la tonalité et nous n'avons pas créé nous-mêmes la nouvelle loi : elle s'est imposée à nous » (conférence du 26 février 1932).

Aussi, la filiation que Webern propose des premières polyphonies au *Traité d'Harmonie* de Schœnberg, ne résulte pas d'une conception linéaire de l'histoire ; elle se fonde sur la croyance en une permanence absolue de quelque chose qui

1. Il s'agit du *Concerto op. 24* pour 9 instruments (1934).
2. Ensemble de seize conférences destinées tant à des étudiants qu'à des profanes curieux de l'évolution musicale, prononcées en 1932 et 1933.

échappe à l'époque ; se retrouve ici, très explicitement exprimée, la leçon de Schœnberg [3] : l'Idée musicale constitue le ferment intemporel de la création ; seul le style, variant selon les époques, laisse penser que des mutations profondes s'opèrent. C'est pourquoi nous avons généralement une vision fragmentaire, en ruptures successives, de l'évolution musicale ; or, c'est précisément confondre style et idée. « Qu'est-ce donc que la musique ? La musique est un langage. L'homme veut, par ce langage, exprimer des idées ; mais non pas des idées que l'on puisse transposer en concepts — des *idées musicales* » (conférence du 15 janvier 1932).

La création musicale est, pour Webern, essentiellement un problème de communication, de transmission de l'Idée ; l'acte créateur consiste donc à trouver les moyens techniques indispensables pour lui assurer l'intelligibilité, la cohérence. Le *Chemin vers la nouvelle musique* n'est pas un manifeste en faveur d'une éventuelle révolution musicale ; bien au contraire, « le but de ces conférences est de tracer le chemin qui a conduit à cette musique et de nous rendre conscients du fait qu'il devait tout naturellement y aboutir » (conférence du 3 avril 1933), car, aujourd'hui comme hier, les efforts des compositeurs ont toujours porté sur « la création de formes susceptibles d'exprimer leur désir de clarté » (*ibid.*).

La coexistence de la spiritualité de l'Idée et de la cohérence du style est indispensable dans toute forme d'art. Et, malgré la montée du nazisme, les premières persécussions contre les artistes, les difficultés de plus en plus grandes pour créer lorsque la spiritualité disparaît d'une visée politique, la parole d'Hildegard Jone selon laquelle « ... il n'y a de progrès possibles que dans le sens de l'intériorité » continue à témoigner de l'itinéraire d'Anton Webern.

Dominique et Jean-Yves BOSSEUR.

Jonathan COTT. *Conversations avec Stockhausen.* Traduit de l'anglais par Jacques Drillon. Paris, J.-Cl. Lattès, 1979. 289 p. (Musiques et Musiciens.)

Sous le titre *Conversations avec Stockhausen* paraît un ouvrage qui ne se voudrait ni musicologique ni esthétique mais qui pourtant se propose de donner du compositeur une image à la fois intimiste et scientifique ; il s'agissait, pour J. Cott, de faire surgir, à l'occasion de questions parfois anodines, de situations quotidiennes banales, le discours d'un créateur, c'est-à-dire au fond, sa philosophie, son mode de vie, sa conception du monde et de la musique. Le Stockhausen qui apparaît dans ce livre n'est pas celui des *Texte* [1], remarquable théoricien de la musique, rigoureux analyste d'œuvres du passé tout autant que des siennes ; ici, rien de tel ; s'il est souvent fait référence à telle ou telle œuvre de sa carrière musicale, c'est moins au niveau de la composition accomplie qu'à celui de la motivation, de la préoccupation philosophique, sensitive, poétique, voire anecdotique qui l'a décidée que se situent les réponses de Stockhausen. Bien sûr, le souci technique, les conceptions temporelles et spatiales indissociables de la création ne sont pas exclues ; mais nous assistons bien plutôt à l'autoportrait d'un homme pour qui la

3. Arnold SCHŒNBERG, *Style et Idée,* ensemble de textes écrits par Schœnberg entre 1909 et 1951, regroupés par Léonard Stein, traduit de l'anglais par Christiane de Lisle (Paris, 1977).

1. Karlheinz STOCKHAUSEN, *Texte,* vol. I-III (Cologne, Du Mont Schauberg, 1963-1964-1971).

création musicale est fondamentalement un art de vivre. Sans doute le fait de composer comporte tout un temps technique d'écriture, mais la réflexion qui a précédé n'est pas forcément musicale ; l'existence de Dieu, la philosophie de Shri Aurobindo ou encore les ondes cosmiques — préoccupations secrètes mais permanentes, qu'il avoue sur le ton de la confidence — apparaissent bien comme des facteurs déterminants dans le processus de création même. Tout acte, toute situation, même la plus quotidienne, un conte raconté aux enfants, une fin d'après-midi, une musique jouée, un rêve, une lecture, sont saisis comme élément de création, potentiel de musiques.

Si certaines conversations peuvent nous paraître quelque peu complaisantes, sans doute en raison de l'évolution personnelle de Stockhausen vers un mysticisme évident, l'ouvrage a néanmoins le mérite de vouloir démystifier la création, de la présenter comme un acte, un travail d'imprégnation permanent.

Jean-Yves et Dominique BOSSEUR.

II. MUSIQUE

GUILLAUME DE MACHAULT. *Œuvres complètes.* Édition commémorative établie par Sylvette Leguy. Paris, Le Droict Chemin de Musique, 1977 et suiv., 7 volumes prévus.

Cet ensemble monumental, embrassant l'œuvre musical de Guillaume de Machaut dans son intégralité, a été élaboré dans le cadre du sixième centenaire de la mort du *Canonicus remensis*. La publication doit comprendre au total sept volumes, dont trois sont parus (en septembre 1980) : ils connaissent un remarquable succès auprès des musiciens, au point qu'une réimpression est d'ores et déjà entreprise. Le but envisagé par l'éditeur des textes, Sylvette Leguy, incidemment aidée par Jacques Leguy, est donc parfaitement atteint : tout en respectant une démarche musicologique dont elle est consciente, elle a délibérément allégé son édition de tout apparat critique complexe, offrant aux exécutants et à un large public cultivé, la possibilité de déchiffrer immédiatement, sans les chausse-trapes des variantes et notes justificatives, ce *corpus* essentiel de l'art lyrique médiéval.

Il ne serait donc pas séant de mettre en cause ici la méthode essentiellement pratique utilisée par une musicologue qui connaît indubitablement les maîtres qui se sont illustrés dans des travaux scientifiques (rarement pratiques) concernant l'œuvre de Guillaume de Machaut. Sylvette Leguy a su tirer parti intelligemment de la confrontation avec d'autres manuscrits importants, comme les fr. 1584, 1586 et 9221 de la B.N. de Paris, les 21 rondeaux qui occupent les folios 150 à 154 du manuscrit Paris B.N. fr.22546, et les 38 virelais qui suivent, au sein du même recueil, des folios 154 à 163. Ceux-ci sont regroupés dans le second volume. Le volume 4 est consacré aux lais. A ces trois parties publiées succéderont les volumes 3 (Ballades), 6 (La *Messe Nostre-Dame*), 5 (Motets) et 7 (*Remède de Fortune*). L'ensemble ne dépassant pas 400 F. (1980), c'est donc là de la musicologie abordable à tous égards, et qui ne peut que servir la diffusion d'une œuvre essentielle dans l'Histoire de l'Art. Une œuvre que les publications antérieures —

sauf exception — rendaient peu accessible à l'exécutant de bonne volonté. Des fascicules mobiles présentent les textes littéraires, ce qui permet une confrontation immédiate avec la partition, une vision globale des mots, en même temps qu'une compréhension d'ensemble de l'œuvre, dont la symbiose poésie/musique demeure le magistral témoin d'une dichotomie créatrice qui n'aura plus de lendemains.

C'est cette invitation immédiate au concert que l'on veut trouver dans cette édition de Machaut, et c'est ce pourquoi je « gracie » Sylvette Leguy, qui mérite bien du *Noble rhétorique* et du *dieu mondain d'harmonie*.

Jean MAILLARD.

Christian ERBACH. *Acht Motetten zu 3-5 stimmen, zum Teil mit-General-bass*, éd. William K. Haldeman. Wolfenbüttel, Möseler Verlag, 1974. (Das Chorwerk, 117.) 35 p.

Christian Erbach (1570-1635), organiste, professeur et compositeur, a accompli sa carrière à Augsburg vers la fin de l'âge d'or de cette cité. C'est le temps où, grâce à l'influence et au rayonnement de Schütz, le style vénitien pénétrait en Allemagne dans la musique religieuse. Par l'intermédiaire d'Aichinger, élève de Gabrieli et qui vivait à Augsburg, Erbach a pu connaître le style des doubles chœurs, celui des récitatifs et des soli soutenus par la Basse-continue, celui enfin des instruments, à cordes et à vent, mêlés aux voix.

C'est pourquoi l'œuvre vocale, principalement chorale, d'Erbach, présente un grand intérêt : elle témoigne de la rapidité avec laquelle on est passé en Allemagne, du *stile antico*, dans la manière fuguée en quoi Erbach a excellé, au *stile nuovo*, concertant. Dans le présent recueil figurent 2 motets sur le même texte (*Ingresso Zachariae*), distants l'un de l'autre de 21 ans : le premier est encore palestrinien tandis que le second pourrait être de Schütz.

Denise LAUNAY.

Franz LISZT. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke — New Edition of the complete Works*, éd. Zoltán Gárdonyi et Istvan Szelényi. Kassel, Bärenreiter ; Budapest, Editio Musica. Vol. I/11 : *Einzelne Charakterstücke I*, éd. Imre Sulyok et Imre Mezö. 1979, XIV-113 p.

Ce dernier né de la nouvelle édition des œuvres complètes de Liszt forme avec le volume 12 — déjà paru par suite d'une interversion de l'ordre fixé et dont nous avons rendu compte dans cette même revue (65/2 [1979], p. 208-210) — un tout se proposant de rassembler les diverses œuvres pianistiques éparses du compositeur difficiles à classer dans des catégories précises. Toutefois si — comme nous l'avions signalé — les choix des morceaux du volume 12 paraît facile à comprendre, il n'en va pas de même pour celui des treize pièces ici réunies. Aussi le vœu déjà formulé à propos de la parution précédente est à renouveler avec encore plus d'insistance : pourquoi les éditeurs ne nous expliquent-ils pas les mobiles qui les ont guidés ?

Les morceaux sont ordonnés chronologiquement et recouvrent un laps de temps important, puisqu'il va de 1825 à 1864-1866, s'étendant ainsi de l'extrême jeunesse de Liszt à la plénitude de l'âge mûr. Ceci explique que les différences stylistiques

soient assez considérables et que le recueil offre un échantillonnage assez disparate. Par ailleurs — à l'inverse de ce qui caractérisait le volume précédent — la valeur strictement musicale est souvent assez faible, voire décevante. Cette remarque ne doit pas être considérée comme un reproche fait aux éditeurs ; car il est bien évident qu'une publication complète se doit de nous restituer l'intégralité des œuvres du compositeur. Du reste, le présent recueil a le mérite de nous offrir des morceaux jusqu'alors difficilement accessibles, puisque cinq seulement d'entre eux se trouvent dans la *Gesamtausgabe* de Breitkopf (en reprint chez Gregg Press).

L'*Allegro di bravura* et le *Rondo di bravura* furent composés en 1825, par un jeune homme de quatorze ans. Ils appartiennent au style classique viennois brillant, dans le sillage de son professeur Czerny, et mettent bien en évidence la virtuosité déjà proverbiale du jeune pianiste : il ne faut pas y chercher autre chose.

L'*Élégie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand de Prusse,* datant de 1842, est une œuvre de circonstance basée sur des motifs du neveu de Frédéric le Grand.

Les *70 Takte nach Motiven aus der ersten Beethoven-Kantate* sont un document intéressant, puisqu'elles reprennent des éléments de la première cantate — toujours inédite — composée à l'occasion de l'inauguration du monument Beethoven à Bonn en 1845. On peut se faire une idée du côté emphatique et grandiloquent de cette œuvre de circonstance.

La *Romance,* composée en 1848, est une adaptation pianistique de la mélodie inédite *Oh Pourquoi donc* de 1845. Elle dégage une atmosphère de salon parisien assez désuète, mais non sans charme.

Le *Festspiel* de 1856 aurait pu conserver son titre primitif de *Preludio pomposo* qui en situait parfaitement le style banal et ampoulé.

L'œuvre suivante se détache puissamment de toutes les précédentes qui n'ont qu'un intérêt historique ou de curiosité. Il s'agit de l'ode funèbre *Les Morts* que Liszt composa à la mémoire de son fils défunt Daniel et intitula d'après la poésie du même nom de Lamennais. Bien que la version orchestrale soit plus connue et sans doute plus impressionnante, celle-ci lui est antérieure et a donc le privilège de l'original. Jusqu'alors on ne pouvait la trouver qu'en appendice du livre (depuis longtemps épuisé) de Göllerich sur Liszt. Il est très heureux de pouvoir y accéder désormais facilement. La longue plainte monodique d'introduction en gamme tzigane idéalisée situe d'emblée l'atmosphère à la fois triste et profondément personnelle qui se maintient tout au long du morceau.

Le *Klavierstück* en fa dièse majeur est une pièce courte mais charmante, rappelant parfois Chopin et ne manquant pas d'audace avec ses enchaînement de septièmes parallèles diverses.

L'*Ave Maria* et l'*Alleluia* qui succèdent — tous deux de 1862 — sont d'un intérêt réduit.

Vient ensuite la *Berceuse* — dans sa seconde version de 1863 — très riche d'ornementations pianistiques diverses et bien agréable à entendre.

Slavino slavno slaveni !, écrit en l'honneur du millénaire de la conversion au christianisme de la Moravie par Cyrille et Méthode, est également d'intérêt réduit.

Le volume se termine par la version pianistique de *La Notte* — d'après l'original pour orchestre — qui reprend en le développant l'essentiel de *Il pensoroso,* du deuxième volume des *Années de Pèlerinage.* Par sa qualité, ce morceau rejoint *Les Morts* et constitue le deuxième sommet de ce recueil. Bien qu'il ne soit pas originalement écrit pour piano, on ne peut que se réjouir de pouvoir enfin accéder à cette version, jamais éditée jusqu'alors.

La qualité de l'édition est excellente et représente un travail extrêmement consciencieux et précis. On remarquera que — en dehors du report en notes effectué depuis le volume 1 des observations du *Liszt-Pädagogium* (L.P.) — ce volume bénéficie pour la première fois des remarques contenues dans le livre édité par Wilhelm Jerger, *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884-1886, dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich* (cf. notre compte rendu dans cette revue, 65/2 [1979], 199-200). Pour bien saisir l'apport précieux que le L.P. apporte, il suffit de comparer l'actuelle édition de la *Berceuse* avec celle de la *Gesamtausgabe* où aucune indication complémentaire ne vient au secours de l'exécutant. Les changements apportés aux liaisons de phrasé paraissent justifiés et sont bien indiqués dans les *Critical Notes*. Quant aux nombreux accidents ajoutés — résultant en général d'omissions du compositeur — il eut peut-être été préférable de les mettre au-dessus (ou au-dessous) de la note concernée, pour que le lecteur puisse immédiatement voir qu'il s'agit d'une intervention de l'éditeur. Du reste, à la mesure 166 du *Rondo di bravura*, il n'est pas certain que le bécarre placé devant la huitième croche dans les sources soit *obviously a printing error* ; et si c'est le cas, il paraît illogique de mettre un bécarre devant le fa de la croche qui succède : le fa dièse de la *Gesamtausgabe*, en accord avec la première partie de la mesure, est plus convaincant.

Ce volume intéressera surtout le chercheur historien, mais maint pianiste curieux y trouvera des suggestions pour étendre son répertoire lisztien en sortant des sentiers battus.

Serge GUT.

PUBLICATIONS REÇUES

L'espace réservé aux comptes rendus ne pouvant être indéfiniment développé dans notre revue, nous ouvrons ici une rubrique *Publications reçues*, permettant à nos lecteurs de se tenir au courant des nouvelles parutions (livres ou musique), dans le domaine musicologique. Cette première liste comporte néanmoins un certain nombre d'ouvrages parus depuis quelques années. Il en sera de même de la suivante ; nous espérons ensuite suivre de plus près l'actualité.

I. LIVRES

Arti Musices. Hrvatski Muzikološki Zbornik. Croatian Musicologival Review. 9/1-2, 1978.

AVENARY (Hanoch). *The Ashkenazi Tradition of Biblical Chant between 1500 and 1900.* Documentation and Musical Analysis. Tel-Aviv, Tel-Aviv University, 1978. 87 p. [$ 4.50].

AVENARY (Hanoch). *Encounters of East and West in Music. Selected Writings.* Tel-Aviv, Tel-Aviv University, 1979. 207 p. [$ 10].

BIRNBAUM (Eduard). *Jewish Musicians at the Court of the Mantuan Dukes (1542-1628).* English Edition, revised and augmented by Judith Cohen. Tel-Aviv, Tel-Aviv University, 1978. 52 p. [$ 4.50]

BLACKING (John). *How Musical is Man ?* Londres, Faber & Faber, 1976. 120 p. [£ 4.95]

CHAILLEY (Jacques). *Le Voyage d'hiver de Schubert.* Paris, A. Leduc, 1975. (*Au-delà des notes,* n° 6.) 53 p.

Dansk Årbog for Musikforskning, X, 1979. Kopenhague, Dan Fog, 1980. 229 p.

DELORME (Serge) et GRINDEL (Jacques). *Musique par les rythmes pour percut'orgue de Serge Delorme.* Paris, Magnard, 1980. 96 p.

DIETTRICH (Eva). *Tendenzen der Pop-Musik. Dargestellt am Beispiel der Beatles.* Tutzing, H. Schneider, 1979. [D.M. 45].

DOMMEL-DIÉNY (Amy). [*L'Harmonie tonale,* T. 1, 2e éd.] trad. japonaise par Emiko Morii. Tokyo, Onga-Ku-no-tomo Sha, 1967 ; [*l'Harmonie tonale* T. 5, fasc. 1 : *J.-S. Bach*] trad. japonaise par Takaoki Hosono. Tokyo, éditions Sinfonia, 1980.

DREYER (Ernst Jürgen). *Versuch, eine Morphologie der Musik zu begründen. Mit einer Einleitung über Goethes Tonlehre.* Bonn, Bouvier Verlag H. Grundmann, 1976. (*Abhandlungen zur Kunst, Literatur und Musikwissenschaft,* Band 229.) 275 p. [D.M. 45].

ELLER (Rudolf), éd. *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenchaft für 1973-1977.* Leipzig, Peters, 1978.

FOG (Dan). *Dansk Musikfortegnelse 1. Del 1750-1854. En daterat Katalog over trykte danske musikalier* [Editions danoises de musique, 1 : de 1750 à 1854]. Copenhague, l'auteur, 1979. 204 p.

FOG (Dan). *Kompositionen von Fridr. Kuhlau. Thematisch-bibliographischer Katalog.* Copenhague, Dan Fog, 1977. 203 p. [dKr. 80].

GHEZZO (Marta Arkossy). *Solfège, Ear Training, Rhythm, Dictation and Music Theory : A Comprehensive Course.* Alabama, The University of Alabama Press, 1980. 261 p.

HARASZTI (Émile). *La musique hongroise.* Paris, C.L.T., 1980 (?). 126 p. (réimpression du livre paru chez Laurens en 1933).

HILL (George R.). *A Thematic Catalogue of the Instrumental Music of Florian Leopold Gassmann.* Hackensack (N.J.), Joseph Boonin, 1976. (*Music Indexes and Bibliographies,* n° 12). XIX-171 p. [$ 25.00].

HILLER (Johann Adam). *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange.* Leipzig, Peters, 1976. (*Peters Reprints. Musikwissenschaftliche Studienbibliothek Peters*). XXX-152 p. [Nachwort von Bernd Baselt, index. Fac-sim. de l'édition de Leipzig, 1780].

HITCHCOCK (H. Wiley). *Music in the United States : a Historical Introduction.* Second edition. Englewood Cliffs (N.J.), Prentice-Hall, 1974. (*Prentice-Hall History of Music Series*). 286 p.

L'interprétation de la musique française aux XVIIe et XVIIIe siècles. Études réunies et présentées par Edith Weber. Paris, C.N.R.S., 1974 (*Colloques internationaux du C.N.R.S.,* n° 537). 272 p. + 1 disque 33 tours 17 cm.

KAJANEF (Marc), éd. *L'Année de la Musique.* Paris, Stock, 1979. 550 p.

KLEMM (Eberhardt), éd. *Jahrbuch Peters, 1978.* Leipzig, Peters, 1979. 209 p. [en grande partie consacré à des études sur Debussy].

LIEBERMANN (Rolf). *En passant par Paris. Opéras.* Paris, Gallimard, 1980. 456 p. [très nombreuses illustrations].

MARKÉVITCH (Igor). *Être et avoir été. Mémoires* [T.I]. Paris, Gallimard, 1980. 511 p.

The New Oxford History of Music, V : *Opera and Church Music 1630-1650,* ed. by Anthony Lewis and Nigel Fortune. Londres, Oxford University Press, 1975 XXI-869 p. [£ 12.50].

NICHOLS (Roger). *Messiaen.* Londres, Oxford University Press, 1975. (*Oxford Studies of Composers,* n° 13). 79 p. [£ 2.50].

NOLL (Günther). *Forschung in der Muzikerziehung 1976. Musikpädagogik in der Studienform.* Mayence, B. Schott's Söhne, 1976. 425 p.

POTHIER (Don Joseph). *Les Mélodies grégoriennes.* Préface de J. Chailley. Paris, Stock, 1980. (*Stock-Musique,* n° 6). 307 p. [Réimpression de l'éd. Desclée, 1880].

REINECKE (Hans-Peter) et FALTIN (Peter), éd. *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotische Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption.* Cologne, Arno Volk, Hans Gerig K. G., 1974. 340 p. [D.M. 48].

SCHLOEZER (Boris de). *Introduction à J.S. Bach. Essai d'esthétique musicale.* Paris, Gallimard, 1979. (*Collection Idées*). 428 p. [réédition de l'ouvrage paru en 1947].

SCHMIDT (Hans Christian). *Jugend und Neue Musik. Auswirkungen von Lernprozessen*

auf die Beurteilung Neuer Musik durch Jugendliche. Cologne, Arno Volk, Hans Gerig K. G. [1975 ?]. 191 p. [D.M. 28].

SCHUBERT (Giselher). *Schönbergs frühe Instrumentation. Untersuchungen zu den Gurrelieder, zu op. 5 und op. 8.* Baden-Baden, Valentin Koerner, 1975. (*Collection d'Études musicologiques/Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Band 59*). 234 p. [D.M. 80].

SCHUMANN (Robert). *Sur les musiciens.* Traduction de Henri de Curzon. Préface et notes de Rémi Jacobs. Paris, Stock, 1979. (*Stock Musique,* n° 3). 326 p. [Réédition partielle de l'ouvrage paru en 1894].

SHILOAH (Amnon). *The Epistle on Music of the Ikhwan Al- Safa (Bagdad, 10th century)).* Tel-Aviv, Tel-Aviv University, 1978. 87 p. [$ 4.50].

STENZL (Jürg)., éd. *Luigi Nono. Texte/Studien zu seiner Musik.* Zurich et Fribourg, Atlantis Musikbuch Verlag, 1975. 478 p. [D.M./Fr. S.8].

Studia musicologica. Academiae Scientiarum Hungaricae (Budapest). T. XX, 1978, n° 1-4 ; T. XXI, 1979, n° 1.

Studii Si Cercetari de Istoria Artei. Seria teatru, muzica, cinematografie. T. 24, 1977. 219 p. ; T. 25, 1978. 215 p.

TOMESCU (Vasile). *Musica Daco-Romana.* Tome premier : *Prémisses, la musique et la vie, l'art vocal, l'art corégraphique* (!). Bucarest, Editura Muzicala, 1978. 472 p.

WAGNER (Richard). *Les Maîtres-Chanteurs de Nuremberg. Die Meistersinger von Nürnberg.* Traduction française avec indications des leitmotive par Jean d'Arièges. Préface de Marcel Doisy. Paris, Aubier Flammarion, 1978. 384 p. [20 F].

WESSELY (Othmar), éd. *Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Osterreich.* Dreissigster Band. Tutzing, H. Schneider, 1979. 332 p. [D.M. 85].

WIEL (Taddeo). *I Teatri musicali Veneziani del Settecento,* catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701-1800). Venezia, Visentini, 1897. [Réimpression : Leipzig, Peters, 1979]. 635-[XII] p.

II. MUSIQUE

BACH (Johann Sebastian). *Musikalische Opfer BWV 1079.* Leipzig, Edition Peters, 1978. [Édition en fac-simile du manuscrit autographe.]

BEETHOVEN (Ludwig van). *Werke für Violine und Orchester,* éd. Shin Augustinus Kojima. Munich, G. Henle, 1973. (Beethoven Werke, III/4). VIII-111 p.

HAYDN (Joseph). *L'Anima Del Filosofo Ossia Orfeo Ed Euridice,* éd. Helmut Wirth. Munich, G. Henle, 1974. (Joseph Haydn Werke, XXV/13). 2 vol. : X-267 p. (partition) ; 44 p. (Kritischer Bericht).

HAYDN (Joseph). *Concerti mit Orgelleiern,* éd. Makoto Ohmiya. Ibid., 1976 (JHW, VI). 2 vol. : IX-174 p. (partition) ; 21 p. (Kriticher Bericht).

HAYDN (Joseph). *Streichquartette « Opus 20 » und « Opus 33 »,* éd. Georg Feder et Sonja Gerlach. Ibid., 1974. (JHW, XII/3). X-192 p.

HAYDN (Joseph). *La Vera Costanza, Dramma Giocoso Per Musica,* éd. Horts Walter. Ibid., 1976. (JHW, XXV/8). X-367 p.

HAYDN (Joseph). *Streichquartette Heft I. Frühe Streichquartette,* éd. Georg Feder et Gottfried Greiner. Ibid., 1974. 4 vol. : 52, 51, 50, 44 p. (parties séparées).

The Oxford Book of English Madrigals, éd. Philip Ledger. Londres, Oxford University Press, 1978. 404 p.

The Oxford Book of Tudor Anthems. 34 Anthems for mixed voices, éd. Christopher Morris. Ibid., 1978. 351 p.

SCARLATTI (Alessandro). *Eraclea,* éd. Donald Jay Grout. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1974. (The Operas of Alessandro Scarlatti, 1 ; Harvard Publications in Music, 6). 174 p. + 17 p. n. ch. (fac-simile et traduction du livret).

SCHUBERT (Franz). *Sechzehn Goethe-Lieder.* Leipzig, Edition Peters, 1978. (Édition en fac-simile du manuscrit autographe).

SCHUMANN (Robert). *Exercices. Etüden in Form freier Variationen über ein Thema von Beethoven,* éd. Robert Münster. Munich, G. Henle, 1976.

NÉCROLOGIE

André SCHAEFFNER (1895-1980) *

« C'est vous qui écrirez ma nécrologie ! » — me dit André Schaeffner à sa manière brusque et sans détour, à un moment où son état de santé lui donnait quelque inquiétude.

Bouleversé par cette déclaration inattendue je répondis, pour cacher mon émotion, que je me sentais peu qualifié pour dresser le bilan de ses activités intellectuelles. Il hésita un moment puis convint que, après tout, un jugement moral lui suffirait.

Il a survécu plus d'un an à cet épisode qu'au cours de nos entrevues ultérieures, ni lui ni moi n'avons plus évoqué. Je me suis même demandé s'il ne s'agissait pas d'une plaisanterie, un peu amère, certes, ce qui n'était pas étranger à sa nature. Nous nous sommes souvent revus au cours de cette dernière année, l'ultime fois trois jours avant sa disparition. En apprenant sa mort, j'ai tout de suite compris que sa réflexion sur sa nécrologie n'avait été que trop sérieuse et que, pour servir sa mémoire, mon premier devoir était de respecter sa volonté. Il avait laissé des notes précises sur sa carrière, à l'usage de ses futures biographes, je devais m'en servir, ce que j'ai fait.

Pourtant j'estime que ma réserve était, en partie, justifiée. Oui, je l'avoue sans honte, j'étais un peu effrayé par une telle tâche et pas seulement en raison de mon incompétence. Et puis ses Notes autobiographiques, si claires et précises fussent-elles, ont laissé sans réponse un certain nombre de questions que je m'étais posées à son sujet.

Nous nous sommes connus il y a juste quarante ans et notre sympathie réciproque ne tarda pas à se transformer en une amitié sincère et sans défaillance. Les conditions s'en trouvaient réunies, il est vrai, dans un Paris occupé où les gens comme lui et moi avaient beaucoup d'idées communes et des activités dont nous ne parlions guère, mais nous nous comprenions à demi-mots. Je me suis présenté à lui à une séance de la Société Française de Musicologie, sur la recommandation de Paul-Marie Masson, mon professeur à la Sorbonne, et nous prîmes rendez-vous au

---

(*) Une bibliographie des écrits d'A. Schaeffner (établie par Barbara Krader), comportant notamment une liste sélective de ses critiques et comptes rendus, a paru dans *Ethnomusicology*, II/1 (1958), 27-34. Une bibliographie complète paraîtra dans un volume d'hommage, actuellement en préparation (n.d.l.r.).

Musée de l'Homme. A partir de ce jour et durant cinq ou six ans, nous nous sommes vus régulièrement au Musée, où il dirigeait le Département d'ethnologie musicale et préparait la grande salle consacrée aux arts et techniques populaires du monde entier ; il en était visiblement fier, cette salle devait contenir les éléments d'une première synthèse scientifiquement valable d'un matériel universel présenté, indépendamment de toute considération géographique, en fonction de son contexte social (elle ne sera inaugurée qu'en décembre 1959). Je comprends aujourd'hui pourquoi André Schaeffner tenait tellement à cette confrontation illimitée : parce que la recherche de convergences entre des domaines et des disciplines a été l'un des buts principaux de sa vie et, pour y parvenir, il fallait être, avant tout, un comparatiste. Il l'était entièrement. Hanté, sans doute, par l'idée wagnérienne de l'« art total », héritage spirituel de Vincent d'Indy, son maître à la Schola Cantorum, il l'a analysée, disséquée et développée dans des dimensions nouvelles grâce à ses connaissances approfondies des autres arts et aux enseignements de disciplines inconnues découvertes avec passion et avidité : la sociologie, l'ethnologie et l'africanisme. Mais, esprit dialectique, il ne pouvait pas aller jusqu'au bout de sa pensée sans étudier, en même temps, son cheminement en sens opposé. C'est ainsi que, pour lui, Verdi, Nietzsche et Debussy qu'il affectionnait tout particulièrement, ont apporté les compléments indispensables et organiques de l'art wagnérien.

Par quels moyens est-il arrivé à ce post-wagnérisme élargi et polyfocal ? Ses Notes autobiographiques en donnent quelques détails.

Fils d'un chimiste indépendant, André Schaeffner est né le 7 février 1895 à Paris où il passera toute sa vie, mis à part, dans sa jeunesse, ses séjours dans les Landes et plus tard ses missions et vacances passées à l'étranger. Il poursuit ses études secondaires au Lycée Janson de Sailly et après son baccalauréat, conformément au désir de son père, il fera, pendant un an, des études de chimie. A l'issue de cette année probatoire sa véritable vocation ne laissera de doute ni à lui ni à ses parents. Il sera musicien. Mais la guerre éclate en 1914, il est mobilisé. Dès la fin de la guerre il entre à la Schola Cantorum comme élève de l'Indy pour la composition et y travaillera également le piano qu'il jouera avec virtuosité au début de sa carrière pour le laisser passer à l'arrière-plan plus tard. En dehors de ses études musicales il suit un cursus complet à l'École du Louvre, avec l'archéologie comme matière principale. Il fait également des études « pluridisciplinaires » au Collège de France et à la Sorbonne, notamment à l'Institut d'Ethnologie et à l'École Pratiques des Hautes Études. Plus tard, en 1940, il obtiendra son diplôme des Hautes Études avec son travail sur les Dogons. Entre temps il travaille comme bibliothécaire, comme critique musical et comme secrétaire de l'Orchestre symphonique de Paris. Il s'initie aussi à la musique instrumentale, du clavecin d'abord, puis des instruments « extra-européens » et « primitifs » ensuite. Ses initiateurs auront été Wanda Landowska et Lionel de La Laurencie. Son livre sur *Le Jazz* paraît en 1926 (en collaboration avec André Coeuroy).

Peu après il fonde un Département d'ethnologie musicale au Musée d'ethnographie (aujourd'hui Musée de l'Homme) où il est chargé du classement des instruments de musique, Département qu'il dirigera sans interruption jusqu'en 1965. Parmi ses collaborateurs les plus éminents se trouvent Curt Sachs et Constantin Brăiloiu. En 1934 il est affecté au Centre national de la Recherche scientifique auquel il restera attaché comme chargé de recherches (en 1937), puis comme maître de recherches (à partir de 1941), jusqu'à la fin de sa carrière. Entre 1931 et 1958 il accomplit six missions en Afrique occidentale où il procède à des enquêtes d'ethnomusicologie et de sociologie religieuse, en compagnie de sa femme Denise Paulme, ethnologue, africaniste réputée, qu'il a épousée en 1937. Mais son activité ne s'arrête pas là. Il étudie, avec un intérêt passionné, la musique contemporaine, celle de Stravinski (une monographie très appréciée en 1931) et de Poulenc (une étude dans *Contrepoints* en 1946), de même que l'avant-garde musicale des années 1960 ; Pierre Boulez y semble être l'objet préférentiel de ses préoccupations. Il poursuit également ses recherches sur l'esthétique du drame musical.

A travers la multitude impressionnante de ses études et recherches il est facile de retrouver l'idée génératrice et la filiation directe de ses pensées, car leur convergence est nette et reste fidèle à sa première préoccupation. Musicien par formation, musicologue par vocation, esthéticien par ses goûts et ethnologue par option personnelle, il a choisi un chemin que personne n'avait parcouru avant lui, et l'a poursuivi seul, selon ses propres lois et à un rythme qui est celui de sa vie intérieure si immensément riche et si parfaitement accordée à sa personnalité polyvalente.

Pour terminer ce portrait, je me sens obligé de sortir du cadre des Notes rédigées par lui-même ; je l'ai déjà fait en parlant de son début de carrière comme pianiste, mais, là encore, je me suis servi de ce qu'il m'a révélé au cours de nos conversations.

En parlant de lui, mes souvenirs s'animent et le lecteur ne m'en voudra peut-être pas si, dans mes Notes personnelles, le ton devient de plus en plus subjectif.

J'avais été frappé par l'étendue de ses connaissances quand il m'a mis en rapport avec l'éditeur Payot, chez qui il avait déjà fait paraître deux ouvrages de grande importance. Le premier, en 1931, était la 3e édition française du *Dictionnaire de la Musique* de Hugo Riemann, entièrement refondue, complétée et augmentée. Il en avait fait, avec l'équipe qu'il dirigeait, le dictionnaire le plus complet et le plus moderne de son temps et qui, sur bien des points, est toujours valable. Je crois qu'il y a peu de dictionnaires dont, quarante-neuf ans après, on puisse dire cela.

L'autre ouvrage, l'*Origine des instruments de musique* a été pour moi une révélation et un émerveillement. Je l'ai lu deux fois en l'espace de deux à trois ans et j'ai fait la connaissance de l'auteur entre les deux lectures. Quand, fin 1941, je lui ai écrit pour lui dire l'importance que j'attachais à son ouvrage, il m'a répondu, par retour du courrier, que c'était très aimable de ma part d'avoir consacré tant d'attention à un livre dont il

voyait, de plus en plus, les imperfections et les lacunes. C'était cinq ans à peine après sa parution et je crois retrouver l'essentiel de l'esprit d'André Schaeffner dans ces mots. Esprit austère et critique, certes, mais qui s'exerçait envers soi-même avec encore plus de rigueur qu'envers les autres. Il n'aimait pas se répéter ; il évoluait sans cesse et si d'aventure il lui arrivait de reprendre le même sujet, il est à peu près certain que, dans l'intervalle, il avait revu, de fond en comble, l'ordonnance de ses idées.

En juillet 1944 il paraissait bien impatient. « Nous reprendrons bientôt le contact avec le monde extérieur » — me dit-il. Cette reprise de contact a-t-elle été fructueuse ? Oui, dans l'immédiat, alors que, dans une perspective plus lointaine, la réponse est moins affirmative. Après 1945 nos rapports se firent plus rares. Il allait reprendre ses investigations en Afrique noire, moi, après les premières reprises de contact avec mon pays natal en pleine mutation, je décidais de consacrer toute mon énergie à assurer, contre vents et marées, la présence culturelle hongroise en France. C'est pendant cette période qu'André Schaeffner propose, en accord avec le Néerlandais Jaap Kunst aux Colloques de Wégimont de l'Université de Liège, de substituer au terme de « musicologie comparée » celui d'*ethnomusicologie*, terme dont, par ailleurs, il ne sera pas satisfait à la fin de sa vie et qu'il ira jusqu'à renier. Qu'a donc pu cacher cette hésitation devant la terminologie ? La redéfinition, sans doute, d'une discipline nouvelle dont la paternité lui revient, mais dont il ne voulait pas assumer toute la responsabilité. Il me parlera à plusieurs reprises d'un échange de lettres à ce sujet entre Bartók et Brăiloiu qui lui aurait été signalée par László Lajtha. Il se demandait ce que pouvaient contenir ces lettres et où elles se trouvaient. (La réponse m'est parvenue trop tard pour que je puisse la lui transmettre : une partie en a été retrouvée et publiée à Bucarest par András Benkö dans *Bartók dolgozatok* en 1974.)

Quand il a été mis fin à mes fonctions à l'Institut Hongrois de Paris, André Schaeffner m'a proposé, tout naturellement, d'aller travailler dans son Département, avec Odile Vivier, Simone Dreyfuss-Roche, Gilbert Rouget et Claude Laloum. Je l'ai accepté avec une joie immense et, de décembre 1959 à décembre 1965, j'ai passé au Musée de l'Homme les six années les plus heureuses de ma vie. André Schaeffner était « le Patron », pas comme les autres. Il n'aimait pas donner des ordres, ni d'ailleurs en recevoir ; il avait une confiance totale dans ses collaborateurs et ne contrôlait jamais leurs travaux. Il dirigeait des recherches et nous faisait écouter et commenter des enregistrements. Il recevait aussi des personnes venues de l'extérieur avec leurs propres enregistrements que nous écoutions ensemble. Il était gai de nature et possédait un sens très prononcé de l'humour. Il parlait peu de lui, mais d'autant plus de ses amis : László Lajtha, Tibor Harsányi, Constantin Brăiloiu, Marius Schneider, André Souris, Jaap Kunst, Curt Sachs, Albert Schweitzer, Igor Stravinski, Jean Jacquot, Marc Pincherle, Michel Leiris, Claude Lévi-Strauss, Samuel Baud-Bovy et de beaucoup d'autres encore. A partir de quelques mots échappés j'ai pu reconstituer certains événements de sa vie : son service

militaire, ses démêlés avec la Gestapo, son élimination de l'équipe du catalogue de la Bibliothèque Nationale et du Conservatoire et ses souvenirs personnels d'Afrique.

Je lui ai demandé un jour la raison de ses attaches au continent noir. Sa réponse fusa, nette : « parce que c'est là où j'ai retrouvé l'Ancien Testament encore vivant ». Paroles prodigieuses dans la bouche d'un agnostique. J'ai compris alors quelle était pour lui la face cachée de l'ethnologie.

Vers la fin de sa vie il se mit à étudier les écrits de Paul Dukas, toujours dans la filiation du wagnérisme. Il m'en a parlé avec un enthousiasme que je n'avais jamais remarqué auparavant chez lui. C'est encore lui qui a attiré mon attention sur le fait que l'*Apprenti sorcier* ait pu être le modèle de *Till Eulenspiegel.*

Au début de 1980 parut, aux Éditions du Sycomore, le premier recueil tant attendu de ses écrits sous le titre bien de lui : *Essais de musicologie et autres fantaisies,* composé de textes déjà édités séparément et aussi de quelques inédits, tous revus, modifiés, « améliorés ». On en appréciera la profondeur et l'originalité de la pensée, la clarté, l'élégance et la précision du style. Je retiens, quant à moi, la dédicace de l'exemplaire qui m'était destiné : « au cher ami Gergely ce recueil d'essais qui se présentent comme autant de fragments d'autobiographie ». Sa vie c'était donc son œuvre. Le second tome des *Essais...* doit paraître bientôt et je l'attends avec impatience, espérant qu'il contiendra quelques-unes de ses conférences jamais publiées. A la Société Française de Musicologie qu'il présidait avec autorité (*), chacune de ses interventions était un événement. Il faut absolument faire connaître ces textes, pour avoir une idée de ce qu'était André Schaeffner.

Pour moi, il était, avant tout, un témoin de son temps, témoin lucide, ardent, généreux et désintéressé, sans aucune ambition personnelle, totalement indifférent aux honneurs et aux louanges, non-aligné et non-conformiste, farouchement indépendant et légèrement frondeur. Il était aussi le représentant le plus éminent et le plus intègre d'une génération intermédiaire et sacrifiée dont la principale mission a été de transmettre les messages des Igor Stravinski, Albert Schweitzer, Romain Rolland, André Pirro, Vincent d'Indy, Marcel Mauss et Salomon Reinach à nous qui sommes encore là et à ceux qui viendront après nous. Il protesta quand je l'appelai le père spirituel de mon dernier ouvrage, pourtant, et malgré lui, il l'est bien.

Décédé le 11 août 1980 dans une clinique du XIIIe arrondissement de Paris, pour moi il est toujours vivant. C'est grâce à lui que j'ai pu réaliser que la *liberté* n'était pas un vain mot ou seulement un comportement, mais une lutte perpétuelle. « Nous ne sommes pas des génies », — m'a-t-il dit à plusieurs reprises.

Soyons donc des hommes honnêtes. Et il le fut.

(*) A. Schaeffner en fut Vice-Président de 1948 à 1958, puis Président de 1958 à 1968 (n.d.l.r.).

Je ne peux terminer ces pages qui ne traduisent qu'imparfaitement mes sentiments et ma reconnaissance pour l'homme qui fut mon ami et mon admiration, pour le savant qui fut mon initiateur, sans réunir, dans le même et affectueux hommage, André Schaeffner et Denise Paulme-Schaeffner qui, sans renoncer à ses importants travaux personnels et à son œuvre originale, l'a accompagné jusqu'au bout dans le long chemin de la vie.

Jean GERGELY.

***

SUMMARIES

CONCERNING THE *LEÇONS DE CLAVECIN* (1771) : DIDEROT AND BEMETZRIEDER

In 1771 Bemetzrieder's *Leçons de clavecin et principes d'harmonie* came out. They contain in dialogue form a treatise of harmony and accompaniment and the sketch of a new music theory. Diderot signed a preface, and the *Leçons* were soon attributed to him in spite of his denials of authorship.

The present article does not claim to solve this problem of attribution, but proposes a biography of Antoine Bemetzrieder (1739 - after 1808), paying special attention to his relationship with Diderot between 1769 and 1772. The article is completed by a catalogue of Bemetzrieder's output, which consists of about thirty works, devoted mainly to music teaching and theory.

Jean GRIBENSKI.

TOWARDS A TYPOLOGY OF FILM MUSIC

None of the studies on film music published until the present time has examined the methodological problems involved in the analysis of film scores. In our view there are two main categories of film music : music dictated by the scene portrayed on the screen and played for or by the protagonists ; and music not directly related to the action.

This work focused on those points within this framework given special attention by film makers and composers. We have developped a system which permits differenciations between the various types of music accompanying : travel sequences, situations, leisures, unforeseeable events, and the film credits. Within each category we have further divised subcategories which permit classifying most film sequences accompanied by music.

Jean-Rémy JULIEN.

LES AUTEURS DE CE NUMÉRO

Jean GRIBENSKI (né en 1944), Assistant à l'Université de Paris-Sorbonne, est Docteur en musicologie de cette même Université. Rédacteur en chef de la *Revue de Musicologie* depuis 1974, il a publié *Thèses de doctorat en langue française relatives à la musique : bibliographie commentée,* RILM Retrospectives, 2 (New York, Pendragon Press, 1979). Il prépare actuellement une thèse d'État sur « La musique de chambre à Paris de 1789 à 1830 ».

Jean-Rémy JULIEN (né en 1945) est Docteur en musicologie de l'Université Paris-Sorbonne où il enseigne à l'U.E.R. de Musicologie. Après un Doctorat de 3e cycle traitant de l'évolution de la Percussion de Lully à Messiaen, ses recherches actuelles portent sur l'utilisation de la musique dans les moyens de communication de masse et plus spécifiquement sur le rôle de la musique dans le message publicitaire.

Paul-Gilbert LANGEVIN (né en 1933), fondateur de la « Société française Anton Bruckner » en 1957, a publié une monographie sur ce compositeur : *Anton Bruckner, Apogée de la Symphonie* (Lausanne, L'Age d'Homme, 1977). Poursuivant des recherches sur l'ensemble des écoles européennes de la fin du XIXe siècle, il a publié *Le Siècle de Bruckner* (*La Revue Musicale,* numéro double 288-289, 1975), *Musiciens de France. La génération des grands symphonistes* (*La Revue Musicale,* numéro triple 324-326, 1979) et *Musiciens d'Europe* (sous presse). Docteur ès-Lettres avec une thèse consacrée à *Anton Bruckner et l'Ethnoromantisme autrichien* (1980), il prépare actuellement une étude consacrée à l'œuvre symphonique de Schubert.

Françoise WAQUET (née en 1950), archiviste paléographe, auteur d'une thèse de l'École des Chartes sur *L'Ancien Régime retrouvé : les fêtes de cour sous la Restauration* (Genève, Droz, sous presse). Conservateur à la Bibliothèque Nationale, elle prépare actuellement une thèse d'État sur « Le modèle français et l'Italie savante : hégémonie culturelle et traditions locales dans la République des lettres (1680-1750) ».

CONFÉRENCES DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

M. Daniel PAQUETTE (Lyon) : *Organologie de la Grèce antique.*

Conférence présentée le 28 mars 1980 à Strasbourg (Université des Sciences humaines) et le 25 avril à Paris (Salle de conférences du C.N.R.S.).

L'auteur a conduit pendant une dizaine d'années une étude systématique sur l'organologie de la Grèce Antique, dépouillant un maximum de corpus, ouvrages de céramologie, d'archéologie, d'histoire de l'art ou de numismatique. Puisque aucune épave retrouvée dans les fouilles n'apporte de renseignements suffisants, il a utilisé largement les ressources de l'agrandissement photographique, collectant près de 2 000 représentations à sujets musicaux. Dès lors, par comparaisons statistiques, il a posé un postulat selon lequel entre les VIe et IVe siècles (A.C), les peintres du Céramique ont représenté les instruments avec le maximum de précision et d'authenticité.

La panoplie instrumentale comprend les « cordes », les « vents » et les percussions.

Les CORDES sont grattées — par les doigts — ou frappées — par le plectre. Aucun archet n'apparaît.

Si le cadre de tension est rectangulaire, les cordes sont naturellement égales et demandent un raccourcissement artificiel (cithare, lyre et leurs dérivés respectifs, cithare en berceau, barbiton) ; si le cadre est triangulaire, l'inégalité des cordes permet l'attaque « à vide » (harpe).

Le manche, créant une touche pour l'appui digital, apparaît exceptionnellement sur deux luths sculptés du IVe siècle : ils ne paraissent pas avoir eu d'emploi à l'époque classique.

La *phorminx* est l'ancêtre de la famille : elle figure sur les vases de style géométrique (IXe-VIIIe siècle) mais son antériorité littéraire est prouvée par l'*Iliade* et l'*Odyssée* où les allusions ne manquent pas.

La caisse de résonance prend une forme demi-sphérique qui rappelle celle de la *cithare en berceau.* Des bras courts et une traverse, un plectre parfois, sont les seuls éléments visibles sur des dessins par trop schématisés. On compte néanmoins de 3 à 7 cordes. La phorminx trouve sa place dans les scènes culturelles et les danses sacrées.

La *cithare de concert* apparaît au VIe siècle sur les vases à figures noires et à figures rouges. Elle ne subit aucune modification jusqu'au IVe siècle. La caisse est de proportion importante : 75 cm de haut sur 40 de large, avec base carrée, permettant de la poser devant soi. La table supérieure est plate, la table inférieure bombée (comme le prouve la numismatique). Les cordes s'accrochent d'une part à un cordier (ou un sommier), de l'autre au joug (ou traverse). L'accord est obtenu sur le joug par divers systèmes, parfois indéfinisables (*collopès*, entrelacs, bourrelets (?), ressorts semi-circulaires, anneaux, cabillots, chevilles, fléchettes). Le joug se

termine par deux disques ou molettes terminales qui ne servent pas à le faire tourner, puisqu'il reste généralement immobile pendant l'accord.

Le chevalet de corne paraît mobile et joue le rôle de curseur. Il disparaît au IVe siècle, les bras prenant une forme arquée. On compte en moyenne 7 cordes, faites de boyau ou de tendon ; mais certaines cithares portent de 4 à 11 cordes. La chronologie n'intervient pas dans un apport régulier de cordes et il y a contradiction entre les textes littéraires et les témoignages céramiques.

Les bras prolongent la caisse sans solution de continuité. Une série de pièces dessinées en courbe, contrecourbe et spirale, de nature indéterminée est visible entre le bras, le joug et la caisse. Elles jouent probablement un rôle de ressorts en équilibrant les forces de tensions exercées par les cordes. Les ouïes sont quasi inexistantes.

Le *jeu* s'effectue par un va et vient plus ou moins accentué du plectre ; les doigts de la main gauche bloqués par le baudrier, étouffent certaines cordes ou les repoussent. Parfois le plectre devient sillet mobile (bâtonnet d'accord) et la main droite gratte les cordes. Le jeu aux deux mains (psalmique) est relativement rare et tardif, donc en corrélation avec l'apparition de la harpe. La cithare est un instrument de virtuose, souvent présente dans les scènes de concours ou de sacrifice ; son luxe et sa qualité lui permettent de figurer dans le voisinage des dieux comme Apollon et Héraklès.

La *cithare en berceau* est une variété de la cithare utilisée par les Muses et les femmes. Sa taille réduite lui donne une tessiture aiguë. Sur sa caisse en demi-lune s'inscrivent parfois des ouïes, mais le joug ne porte pas de molettes terminales, ni les bras de mécanisme intérieur.

La *lyre* se rencontre aussi souvent que la cithare sur les vases grecs. Sa simplicité de construction fait d'elle un instrument universel ; ses dimensions lui donnent, il est vrai, une tessiture moyenne. La caisse est formée d'une carapace ou d'une callebasse, puis d'une caisse de bois rappelant l'écaille originelle. Les bras, d'abord cornes de bovidés ou d'ovidés, sont, à l'époque classique constitué de bois flexible. Le joug ne possède pas de molettes terminales (sauf sur les lyres tardives dont la morphologie assimile certains éléments de la cithare). Aucun mécanisme intérieur n'intervient pour équilibrer la tension des cordes d'ailleurs peu tendues ; les systèmes de fixation des cordes sont identiques à ceux de la cithare mais seuls les plus rudimentaires sont employés.

La lyre, inventée par Hermès, adoptée par Apollon, fait les délices des dieux et des mortels. On retrouve sa descendance en Ethiopie (*kerar*).

Le *barbiton* est un dérivé de la lyre. Les bras, très longs — les trois quarts de la longueur de la caisse — lui donne une tessiture grave.

L'instrument est visible sur les vases entre 520 et 440. Le barbiton, invention (douteuse) de Sappho et d'Alcée, reste le symbole de la poésie lyrique.

La terminologie adoptée est celle de Winckelman, car le barbiton (ou barbitos) de l'Antiquité représente peut-être un luth.

La *harpe* n'apparaît qu'entre 450 et 330 ; elle passe pour étrangère et cela explique peut-être un certain manque d'intérêt des Grecs à son égard.

La harpe mesure de 50 à 100 cm, ce qui lui donne une tessiture approximative de 2 octaves et demie, par le biais de 10 à 20 cordes.

La console joue le rôle de caisse de résonance, le joug prend appui sur la jambe de l'instrumentiste assise, la colonne sert de relai entre les pièces précédentes. On rencontre quatre types de harpe, le premier étant de loin le plus représenté :

a) en *étrier*, avec console appuyée contre la poitrine, joug souvent double, et colonne ornée. Elle correspond à la *sambyque* égyptienne, les dimensions en moins ;

b) en *trigone,* sorte de triangle rectangle dont les trois pièces paraissent former caisse de résonance ;

c) en *fuseau,* avec caisse fuselée, éloignée du corps, destinée aux fiançailles ;

d) *naviforme* qui associe les caractéristiques du luth et d'une petite harpe.

Le jeu est celui de la harpe médiévale avec peut-être des effets d'harmoniques. Quoique rare, le jeu au plectre est pratiqué.

La harpe est un instrument utilisé par des personnages féminins. Sa terminologie est incertaine, au regard des nombreuses apellations provenant de l'antiquité.

Parmi les VENTS, l'*aulos* est l'instrument le plus représenté. Il est constitué par deux tubes indépendants et égaux dont les anches sont enfoncées conjointement dans la bouche du musicien. La longueur des tuyaux correspond aux 5 registres de la voix humaine.

La perce conique se rencontre rarement, la perce cylindrique bien davantage. Les trous ne sont presque jamais dessinés. On compte, en principe, 6 trous ronds équidistants, avec peut-être un trou d'octaviement ou de quintoiement, bouché par le pouce.

Le pavillon est peu représenté, mais les quelques exemples découverts se placent autant à l'époque archaïque que dans les périodes tardives, mais non à l'âge classique.

L'anche s'introduit dans le tube par l'intermédiaire de 2, 3 ou 4 pièces amovibles, en forme d'olive ou de balustre, sortes d'organes d'accord ou de transposition limitée. Le tuyau lui-même reçoit parfois des allonges qui se combinent avec les « olives » pour des transferts modaux plus importants.

On aperçoit parfois des embouchoirs dont le rôle est, soit de permettre l'introduction commode de l'anche dans le tube, soit, peut-être, de servir d'embouchure comme celle de notre trompette.

On sait par Théophraste que des anches double et simple étaient utilisées, ces dernières apparues plus tardivement notamment pour l'exécution du nome pythique. Sur les vases, l'anche double prend une forme triangulaire ou pointue, mais il est difficile de distinguer l'incision que constitue l'anche simple primitive dans le corps du tube.

L'ébranlement de deux colonnes vibrantes simultanément exige un souffle puissant, à juger par le gonflement des joues des musiciens. Une muselière, la *phorbéïa,* est souvent figurée sur le visage des aulètes. Toutefois, l'étude du descendant direct de l'aulos, le *launneda* de Sardaigne rend plausible l'hypothèse d'un jeu à respiration continue ; la cavité buccale constituant alors un réservoir d'air, régularisé par la phorbéïa. Le mouvement des tuyaux sur les plans verticaux et horizontaux modifie la position de l'anche dans la bouche et opère une variation sur la hauteur, le timbre et la dynamique.

Chacun des tubes prend une fonction spécifique : mélodique, bourdon, partie d'échelle sonore. La trajectoire des tuyaux de l'aulos remplace le mécanisme de nos instruments à anche.

L'aulos fut le plus répandu, le plus employé des instruments grecs. On le retrouve avec une constance inégalée dans les divers styles de la céramique hellénique ou hellénistique.

Il s'agit d'un instrument à anche (et non à biseau) et l'appellation « flûte » est erronée. Sur ce point, la céramique apporte une preuve irréfutable de cette notion organologique parfois contestée.

La *syrinx :* un tube isolé, insufflé sans le secours de l'anche est un pipeau, ou un flageolet, ce qui correspond à la syrinx monocalame (jamais représentée). La

réunion de 5 à 9 tuyaux donne naissance à la syrinx polycalame ou flûte de Pan. A la différence du *naï* actuel, la syrinx grecque possède des tuyaux égaux, accordés en pressant de la cire au fond des cavités. La taille (10 à 30 cm de haut) place la syrinx parmi les instruments aigus, produisant des effets caractéristiques de *glissando* et *vibrato* que nous connaissons bien sur le *naï*. Les tubes étaient peut-être coulissants ce qui aurait permis un certain accord. Instrument d'Hermès, puis de son fils Pan, la syrinx apparaît tardivement et semble avoir eu un rôle effacé dans la musique grecque.

La *salpinx* (trompette) est formée d'un tube droit en bronze terminé par un pavillon d'une longueur d'un mètre environ. Curieusement, on ne distingue pas d'embouchure mais souvent une phorbeïa ; ainsi peut-on penser que l'ébranlement de la colonne d'air s'effectuait à l'aide d'une anche comme c'est le cas sur certains instruments catalans, descendants des bombardes médiévales.

Le *keras* (cor) n'est qu'une corne de bovidé, durcie au feu, sans perforation. Comme la salpinx, il s'agit d'un instrument signalétique, guerrier ou pastoral.

Quant aux PERCUSSIONS, la famille comprend les *crotales* (castagnettes allongées toujours jouées par 2 paires), le *tympanon* (tambourin), le *xylophone*, les *cymbales*, tous instruments utilisés dans le culte dionysiaque ou au gynecée.

La panoplie instrumentale des Grecs s'avère plus variée, plus perfectionnée qu'il pouvait sembler de prime abord. Elle justifie l'admiration des Anciens pour une facture qui répondait, d'une part, aux obligations sociales et religieuses, d'autre part, aux contraintes acoustiques et mécaniques qui régissent l'organologie.

BIBLIOGRAPHIE

PAQUETTE (Daniel), in *Science de la Musique*, sous la direction de Marc Honegger (Paris, Bordas, 1976) : articles aulos, cithares, lyres, etc.

CHAILLEY (Jacques), *La Musique grecque antique* (Paris, « Les Belles Lettres », 1979 ; illustrations D. Paquette).

PAQUETTE (Daniel), *L'instrument de Musique dans la Grèce Archaïque et Classique, I Organologie* (Paris, De Boccard, à paraître en 1981).

COMMUNIQUÉ

Du 29 août au 3 septembre 1982 se tiendra à Strasbourg le XIIIe Congrès de la Société internationale de musicologie. Le thème central du Congrès : *La musique et le rite, sacré ou profane,* sera traité en 12 tables rondes dont les titres sont donnés ci-dessous. Chaque table ronde (qui comprendra 6 membres et durera 3 heures) sera centrée sur la discussion d'une communication de base écrite par le président ou par l'un des *panelists* choisi par lui. L'organisation de chaque table ronde et le choix des *panelists* incombe entièrement au président choisi par le Comité du programme *(Program Committee).*

D'autre part, en dehors des tables rondes, seront proposées 60 communications libres, sur des sujets en relation ou non avec le thème central du congrès et d'une durée maxima de 20 minutes.

*
* *

Les propositions des membres de la SIM concernant soit l'une des tables rondes, soit une communication sur sujet libre, doivent être envoyées accompagnées d'un résumé d'une page dactylographiée, avant le 1er avril 1981 à la présidente du Program Committee : Nanie Bridgman, 4, rue Herschel, 75006 Paris. Celles qui entreront dans le cadre de l'une des tables rondes seront transmises au président concerné qui sera libre de ses choix définitifs. Parmi les communications libres (*free papers*) pour lesquelles sont recommandés des sujets « neufs », 60 seulement seront retenues par le Program Committee.

Les langues officielles du congrès sont : allemand, anglais, français, espagnol et italien.

Les thèmes des 12 tables rondes sont les suivants :

1. — Musiques officielles de cour : forme et marque du pouvoir (par ex. Cour de Bourgogne, Louis XIV, Cour du Japon, Musiques de janissaires, &c).
2. — Interaction entre fête populaire et cérémonie religieuse.
3. — Attitude idéologique des autorités religieuses à l'égard de la musique savante et ses répercussions sur le développement de la musique.
4. — Fêtes et cérémonies musicales maçonniques, révolutionnaires, impériales et bourgeoises en France, ca 1750-1870.
5. — Changement de fonction et transformation de la musique et de la danse rituelles et cérémonielles (commercialisation, représentation sur scène, &c).

6. — Pratiques vocales et instrumentales dans les musiques rituelles : oppositions et concordances.
7. — Ritualisation des exécutions musicales aujourd'hui : élite et masse entre pop et avant-garde.
8. — Le processus de dérivation des formes et genres musicaux issus du rite chrétien.
9. — Aspects cérémoniels de l'opéra dans la période de transition entre le XVIIIe et le XIXe siècles.
10. — Ballet de cour, fêtes théâtrales, Masques anglais en tant que formes de représentations cérémonielles.
11. — Place respective de la danse, de la musique et du rite dans les occasions rituelles et cérémonielles.
12. — Fêtes et cérémonies sacrées et profanes au XVe siècle en Europe.

*
* *

RENSEIGNEMENTS DESTINÉS AUX AUTEURS

Les manuscrits doivent être dactylographiés (recto seulement) avec double interligne (environ 25 lignes par page, et 60 signes par ligne). Les notes, numérotées de façon continue, ainsi que les légendes des illustrations et des exemples musicaux, doivent être dactylographiées sur feuilles séparées, avec double interligne.

Les exemples musicaux, dessins, cartes et schémas seront établis sur bristol blanc ou calque, à l'encre de Chine. Remettre les originaux et non des photocopies. Les photographies seront le plus nettes possible, sur papier brillant, et normalement contrastées. L'emplacement des exemples musicaux et des illustrations sera indiqué très clairement dans la marge du texte.

La présentation des références bibliographiques doit se conformer aux modèles proposés ci-dessous :

> Barry S. BROOK, *Thematic Catalogues in Music. An Annotated Bibliography*, RILM Retrospectives, 1 (New York, Pendragon Press, 1972), p. 176-180.
>
> Samuel BAUD-BOVY, « Sur une chanson de danse balkanique », *Revue de Musicologie*, LVIII/2 (1972), 153-161.

Chaque manuscrit doit être envoyé en double exemplaire, accompagné d'un résumé en anglais d'une demi page environ, et d'une brève notice biographique sur l'auteur.

Les auteurs sont instamment priés de corriger uniquement les fautes d'impression sur les épreuves, et de n'apporter aucune modification à leur propre texte.

Chaque auteur reçoit gratuitement, au moment de la publication, 25 tirés-à-part de son article.

Tout matériel destiné à la publication dans la *Revue de Musicologie* doit être adressé au rédacteur en chef : Jean Gribenski, 117, rue Didot, 75014 Paris.

PUBLICATIONS
de la
SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

1. Monuments de la Musique ancienne

I. *Deux livres d'orgue parus chez Pierre Attaingnant en 1531,* éd. Yvonne Rokseth (1925, rééd. 1965). XX-58 p., facsim.

II. * *Œuvres inédites de Beethoven,* éd. Georges de Saint-Foix (1926). VIII-64 p., facsim.

III-IV. *Chansons au luth et airs de cour français du XVIe siècle,* éd. Adrienne Mairy et G. Thibault (1934, rééd. 1976). LXXXII-182 p.

V. *Treize motets et un prélude pour orgue parus en 1531 chez Pierre Attaingnant,* éd. Yvonne Rokseth (1930, rééd. 1968). XXV-61 p., fascim.

VI. * *La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier,* éd. en facsimile par André Tessier, étude artistique du manuscrit par Jean Cordey (1932). 53-145 p.

VII. * *La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier,* transcription par André Tessier (1932-33). 35-148 p.

VIII. * Jean Henri d'ANGLEBERT, *Pièces de clavecin,* éd. Marguerite Roesgen-Champion (1935). 18-161 p.

IX. Jean Joseph Cassanéa de MONDONVILLE, *Pièces de clavecin en sonates,* éd. Marc Pincherle (1935, rééd. 1969). 29-72 p., facsim.

X. * *Le manuscrit de musique polyphonique du trésor d'Apt (XIVe-XVe s.),* éd. Amédée Gastoué (1936). XX-175 p., facsim.

XI-XII. Adrien BOIELDIEU, *Sonates pour le pianoforte,* éd. Georges Favre :
— * vol. I (1944). XXXVI-71 p., facsim.
— vol. II (1947). 164 p.

XIII. Gilles JULLIEN, *Premier livre d'orgue,* éd. Norbert Dufourcq (1952). XXXII-145 p., facsim.

XIV. Guillaume Gabriel NIVERS, *Troisième livre d'orgue,* éd. Norbert Dufourcq (1958, rééd. 1974). X-126 p., facsim.

XV. *Les Chansons à la Vierge de Gautier de Coinci,* éd. Jacques Chailley (1959). 192 p.

XVI. *Airs de cour pour voix et luth,* éd. André Verchaly (1961). LXXI-209 p., facsim.

XVII. *Anthologie du motet latin polyphonique en France, 1609-1661,* éd. Denise Launay (1963). LIV-219 p.

---

* *Ouvrages non disponibles.*

XVIII. *Petites pièces d'orgue de Mathieu Lanes,* éd. Norbert Dufourcq, Janine Alaux, Roger Hugon et Roberte Machard (1970). XVII-91 p., facsim.

XIX. *Pièces pour le Violon à quatre parties de différents autheurs, Ballard, 1665,* éd. Martine Roche (1971). XXIII-44 p., facsim.

XX. *Concert à deux violes esgales du Sieur de Sainte-Colombe,* éd. Paul Hooreman (1973). XXII-232 p., facsim.

XXI. Jean-François DANDRIEU, *Trois livres de clavecin de jeunesse,* éd. Brigitte François-Sappey (1975). XI-82 p.

XXII. Pierre DANDRIEU, *Livre de noëls variés pour orgue,* éd. Roger Hugon (1979). XII-196 p., facsim.

2. Documents et Catalogues

I-II. * Lionel de LA LAURENCIE, *Inventaire critique du fonds Blancheton de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris* [catalogue thématique], 2 vol. (1930-31). 107-18 p. ; 112-34 p.

III-IV. *Mélanges de musicologie offerts à M. de La Laurencie* (1933). 295 p.

V-VI. * Norbert DUFOURCQ, *Documents inédits relatifs à l'orgue français (XVIe-XVIIIe siècles)* (1934-35). 486 p.

VII. * Lionel de LA LAURENCIE et Amédée GASTOUÉ, *Catalogue des livres de musique de la bibliothèque de l'Arsenal à Paris* (1936). XVII-184 p.

VIII. * G. THIBAULT et Louis PERCEAU, *Bibliographie des poésies de P. de Ronsard mises en musique au XVIe siècle* (1941). 121-15 p.

IX. François LESURE et G. THIBAULT, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)* (1955). 304-7 p.

X. Marie BRIQUET, *La musique dans les congrès internationaux (1835-1939)* (1961). 124 p.

XI. Colombe SAMOYAULT-VERLET, *Les facteurs de clavecins parisiens. Notices biographiques et documents (1550-1793)* (1966). 189 p.

XII. François LESURE, *Bibliographie des éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène (Amsterdam, 1696-1743)* (1969). 87-74 p. (facsim.).

XIII. Sylvette MILLIOT, *Documents inédits sur les luthiers parisiens du XVIIIe siècle* (1970). 237 p.

3. Études

I. Jean ROLLIN, *Les chansons de Clément Marot* (1951). 379 p.

II. Michel HUGLO, *Les tonaires : inventaire, analyse, comparaison* (1971). 487 p.

III. Constant PIERRE, *Histoire du Concert Spirituel (1725-1790)* (1975). 372 p.

IV. Bernard LORTAT-JACOB, *Musique et fêtes au Haut-Atlas* (1980). 154 p.

4. Hors collection

Camille SAINT-SAËNS et Gabriel FAURÉ, *Correspondance,* éd. Jean-Michel Nectoux (1973). 133 p.

5. Transcriptions automatiques

Hans GERLE, *Tabulatur auff die Laudten (Nuremberg, 1533)*, éd. Hélène Charnassé, Raymond Meylan et Henri Ducasse :
— fasc. I, *Préludes* (1975). XXIII-47 p., facsim.
— fasc. II, *Pièces allemandes* (1976). XVI-84 p., facsim, ill.
— fasc. III, *Chansons françaises et trios* (1976). XVI-49 p., facsim.
— fasc. IV, *Psaumes et motets latins à troix voix* (1977). XIV-85 p., facsim., ill.
— fasc. V, *Psaumes et motets latins à quatre voix* (1978). XI-40 p., facsim., ill.

Vient de paraître :

Bernard LORTAT-JACOB

MUSIQUE ET FÊTES
AU
HAUT-ATLAS

Un ouvrage de 154 pages.

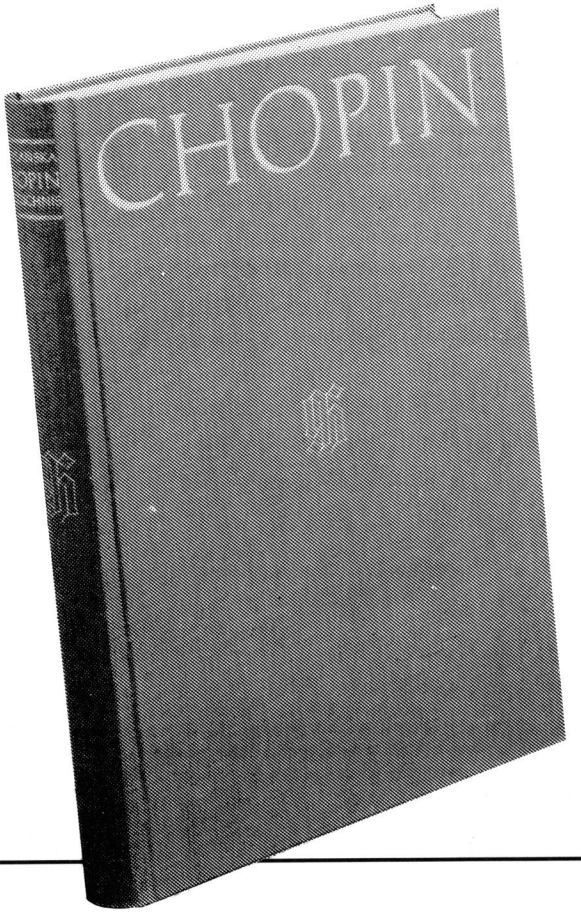
PARIS
Publication de la Société française de Musicologie
Troisième série, tome IV

Diffusion :
Éditions musicales Transatlantiques
50, rue Joseph de Maistre
75018 Paris

Catalogues des Oeuvres des Grands Compositeurs aux Editions G. Henle, Munich

Le nouveau catalogue Chopin

Ce catalogue thématique offre pour la première fois une perspective générale, aussi bien de l'ensemble de l'oeuvre de Chopin que de toutes les sources conservées, manuscrites et imprimées. Le catalogue répertoire non seulement les oeuvres conservées du compositeur, mais aussi les oeuvres dont la trace a été perdue, les esquisses, exercises, observations théoriques, ainsi que les arrangements et transcriptions d'oeuvres étrangères. L'annexe fournit la liste des oeuvres qui sont censées être de Chopin, mais dont l'origine n'est pas définitivement prouvée. Enfin, le catalogue se termine sur 8 index qui constituent une aide précieuse pour l'utilisateur.



Par sa précision et sa qualité, par son agencement et sa présentation, cet ouvrage représente une valeur sûre et fondée qui vient enrichir d'un nouveau témoignage représentatif la série des grandes réalisations musicologiques.
Südfunk, Stuttgart

Krystyna Kobylańska

Krystyna
Kobylańska
Frédéric Chopin
Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis
traduction du polonais.
Helmut Stolze
rédaction de l'édition allemande:
Ernst Herttrich
volume: XXII planches,
362 pages, dont un portrait
en couleurs de Chopin
format: 18,5 x 26,2 cm
reliure pleine toile avec
couvre-livre

HN 2202 DM 150,–

Collection « LE CHŒUR DES MUSES »
CORPUS DES LUTHISTES FRANÇAIS

ŒUVRES DES DUBUT

Édition et transcription par Monique ROLLIN
et Jean-Michel VACCARO

Ce volume comprend toutes les œuvres attribuées à Pierre Dubut le père et à son fils Pierre. Il contient 138 pièces, éditées en tablature et transcription : préludes, allemandes, courantes, sarabandes, canaries, etc.

L'activité de Dubut le père s'étend de 1635 à 1675, celle de son fils de 1665 à la fin du siècle. Et malgré quelques incertitudes des sources quant à la chronologie et aux attributions, on peut distinguer deux tendances stylistiques dans la collection. Les pièces du Père, proches de celles du Vieux Gautier et de Dufaut se rattachent au style baroque. Dans celles du fils apparaissent de nouveaux éléments (prédominance de la mélodie, rationalisation de la forme, simplification de l'écriture instrumentale) qui témoignent d'une évolution vers le style classique qui fleurira au début du XVIIIe s. avec la musique instrumentale de Couperin et de Rameau.

L'œuvre riche et variée des Dubut suscitera l'intérêt des luthistes et des musicologues qui y découvriront des pages qui comptent parmi les plus belles du répertoire français.

Ouvrage 24,4 × 31,5 de 52 p. de texte et 209 de musique
ISBN 2-222-02549-4

Œuvres récemment publiées dans le Corpus :

Œuvres d'Adrian LE ROY :
Les Instructions pour le luth (1574), 2 vol.
Sixiesme livre (1559)

Œuvres d'Albert DE RIPPE :

Vol. I **Fantaisies**
Vol. II **Motets et Chansons**
Vol. III **Chansons et danses**
Œuvres de Julien BELIN
Œuvres de VAUMESNIL, EDINTHON, PERRICHON, RAËL, MONTBUYSSON, LA GROTTE SAMAN, LA BARRE
Œuvres des MERCURE

Également dans la collection :

André SOURIS : **Conditions de la musique et autres écrits**

Editions du CNRS
15 quai Anatole France. 75700 Paris

LES VOIES DE LA CRÉATION THÉATRALE

Volume 6. Études réunies et présentées par Jean Jacquot

Ce volume s'organise autour de deux centres d'intérêt : *Théâtre et musique* et *Mises en scène d'œuvres anciennes.*

Le thème **Théâtre et musique** est illustré par une étude à plusieurs voix de l'**Histoire du soldat.**

Dans cette œuvre la fonction dramatique de la musique, et son rapport avec les autres éléments de la représentation sont saisis par une double démarche : travail de création aboutissant à la réalisation d'un spectacle ; reconstitution, sur des données documentaires en grande partie inédites (dessins, photographies, manuscrits) de la genèse de l'œuvre de Ramuz et Stravinsky et de sa première représentation avec la collaboration du peintre Auberjonois.

Dans la seconde partie de l'ouvrage sont étudiées des mises en scène d'œuvres classiques françaises (Racine, Molière) et élisabéthaines (Marlowe, Shakespeare).

Ouvrage 21-27, 514 pages, 210 fig., ex. musicaux.
ISBN 2-222-02194-4

Editions du CNRS
15 quai Anatole France. 75700 Paris

IMPRIMERIE DURAND, 28600 Luisant (France) Tél. : (37) 21-14-87

ISSN 0035-1601